# افتتاحية

د. حسن المنيعي

في بداية الستينات، قامت مجلة "آفاق" بإصدار عدد خاص عن "المسرح المغربي"، كنت واحدا ممن ساهموا في جمع مواده وكتابة افتتاحيته. ولن أكون مبالغا في شيء إذا قلت بأن هذا العدد قد عرف، في زمنه، إقبالا واسعا من لدن المهتمين بالمسرح، كما أنه تحول إلى وثيقة هامة لدى المختصين والباحثين، نظرا لثراء محتوياته، التي رصدت مرحلة التأسيس الفعلي للحركة المسرحية المغربية، وهي في غمرة صدامات مع أوضاع مغرب ما بعد الاستقلال.

لذا، فإن ما عرفته هذه الحركة من تطورات، منذ تلك الفترة وإلى حدود اليوم، يستلزم إعداد ما يمكن اعتباره "ملفا جديدا" عن مواصفاتها وتمظهراتها. وإذا كان لابد من إشارة في هذا الباب، فإني أرى أن ما حققه المسرح الأوروبي خلال الألفية الثانية قد كان له أثر كبير على الممارسة المسرحية العربية والمغربية على الخصوص، وذلك على مستوى صناعة الفرجة، التي نهجت عدة أساليب فنية في الغرب تقوم في الغالب على "تمسرح" الصورة والجسد، وعلى ابتكار لغات درامية تتأرجح أحيانا بين المأسوي والغروتيسكي، وأحيانا أخرى بين الفرجوي والتعبير اليومي.

بعبارة أخرى، لقد تشبع المسرحيون المغاربة بكل ما هو جديد في الغرب؛ الشيء الذي جعلهم يمارسون كتابة النبوغ الدرامي، التي عقدت علاقات مع التراث العربي ومع أجناس فنية وأدبية عديدة، كانت حصيلتها إنتاج نصوص وفرجات تميزت بخصوبة حقولها المعرفية وبجمالية أشكالها الفنية. ولا أدل على ذلك ما قدمه مسرح الهواة من عروض ونصوص وتجارب متنوعة الآفاق، أو ما قدمه المسرح الإحترافي من أعمال شيقة، وخصوصا بعد أن صار يدعمه اليوم جيل "حساسية جديدة" اختار أن يمارس مسرحا مغايرا لما هو سائد؛ أي مسرح المستقبل أو ما بعد الربيع العربي.

وهذا ما يدفعني في الأخير إلى القول: بأن كل تراكمات المسرح المغربي تتساند وتتكامل

رغم اختلاف توجهاتها، وأن أغلبها يعمل على ضوء مشروعية مهنية تقوم على اختيارات ثقافية وسياسية عمل النقد الجاد على دراستها من منظورات علمية متعددة، لأن المسرح فن اجتماعي يقدم أمام جمهور وفي حقب تاريخية متعاقبة.

أملي أن يكون هذا الإصدار "ملفا" مفتوح الذراعين، وأن يساهم - كما فعل صنوه في الستينيات - في تقديم صورة صادقة عن المسرح المغربي.

# زبيب

### سعد سرحان

**(الشذرة)**
**كالطلقة تمامًا:**
**الرصاصة معنى الزناد.**

**(النص)**
**والنص كالنصل:**
**بالمِسَنِّ لا في الغمد**
**يخلد للضوء.**

**(تسريحة)**
**لكل قصيدة**
**تسريحة شِعر.**

**(ثراء)**
**يا لي من مفلس:**
**لا حساب لي في بنك الأوهام.**

**(سحر)**
**أصرخ بالليل:**
**أيتها الظهيرةْ**
**فينشق العمى**
**بصرًا وبصيرهْ.**

### (عزلة)

مدججًا بالعزلة
يخترق الحشود
حيث لا أحد.

### (ترجمان)

أيهما تترجم
أيها الناي
الريح أم الروح؟

### (أصل)

من الغرس إلى الحطبْ
تتكلم الأشجار
حفيفًا وزقزقاتٍ...
فكيف نشأتْ
لغة الخشبْ؟

### (بريد)

في هذه السِّلال
جاء بريد تلك الجهات.

### (كثافة)

لكل قطرة ماءٍ ساحل
وما من حبة رمل
إلاّ وتعرف عن السراب.

### (جميل)

من رحيق كذبٍ
أنقذتُ نحلة
هكذا
صار العسل
على لساني أحلى.

### (سيرة)

أمسي قِرابي
ويومي عكازة
فكل غد طريق.

### (غارة)

وَغَلْنا في لحم البراري
وولَغْنا في دمها العسير
...
وحين انصرفنا إلى عروشنا
كانت طيور الجِيَف
تشحذ مناقيرها
على
العظام.

### (أخلاط)

الذهب الرُّغام
والنِّيْكل الإبريز
وما من فضة في الفضة
...
إليَّ بالصيارفة إذًا.

### (تميمة)

لم تحترق
تلك الفلذة من الحطب
فالقلب
المحفور
عليها
أقوى من نار المدفأة.

### (تماه)

تحلم سِنُّ القلم
أن تكون سكَّة محراث
فإذا الأوراق حقول بيضاء
و السطور أثلام.

### (إحراج)

من أين لك
أيها الأكواريوم
بقراصنة وحوريات
بأرخبيلات وأنواء..؟

**(خيمياء)**
كيفَ
يا عشبًا في البرية
صرتَ
مسكًا في دم الغزال؟

**(خلود)**
لَأَنْ تُذكر طويلا
لا أن تذكر كثيرًا.

**(مجد)**
هل يرث مجدًا
يتامى المجد؟

**(شهادة)**
لن يحتاج قبرًا بشاهدة:
شهادة ميلاده من رخام.

**(زبيب)**
لأجل الزبيب
غرستك
أيتها
الدالية.

**(تأمل)**
إذا تعهّدتَ نخلة
طيلةَ نموها
ستضيّع حتمًا
سنوات من اللبلاب
لكنك ستُذكر دومًا
كعارفٍ بالتمر.
**(نسب)**
من صلب الخوف
تنحدر
سلالة
الأسلحة.

**(رماد)**
أي حريق
أسفر عنك
أيها الماء؟

**(فتوى)**
عطرها لا يجوزْ
وردة
آذار
في
مزهرية
تموزْ.

**(قرابة)**
البثور أيضًا
من أبناء جلدتنا.

**(شجاعة)**
حليب السباع
لا يصير جبنًا.

**(بحيرة)**
بداخلي بحيرة مالحة:
لعلها دمعيَ العصيّ.

(حزن)
لمَ أنت حزين
أيها المجد؟
لأني لم أدرك الشاعر
لم ينتظرني قط.

# السقوط

### إيمان الخطابي

تلك التفاحة لم تكن إلا ذريعة
كي أسقط مثل نيزك في قاع هذه البئر / الأرض
لم أنزف..
ولم أكد ألحظ الفارق
بين ذلك السقف وهذا المنحدر،
من وجهة بصيرتي
هذا السقوط ليس قاسيا بحجم عصياني،
وهذا المستقر ليس جزاء عميق القرار،
أنا الآن حر إلى حين
أقرب كل الشجر،
وأقطف كل الثمر على مرأى من الله،
لا شيء مقدس هنا إلا المعاني.
سأبث فوق هذا التراب رجالا يتقاتلون
وحوريات يغزلن الفتنة،
لأني أول أب
وأول جد.
سأسبح عاريا في كل بركة وبحر،
أنا سيد هذا البحر
وسيد هذا البر،
أنا أول المخطئين
وأول التائبين،
كفي الآن صارت ناصعة
رغم أني لم اعد أشبه ملاكا
ولم أعد أسكن بجوار الرب.

# سَمِعْتُكِ في الرّاديو

### طه عدنان

سَمِعْتُكِ
في الرّاديو
عَرَضًا سَمِعْتُكِ
بسببِ خَللٍ في المؤشّرِ
ليَبْرُقَ صوتُكِ مُشَوَّشًا
فَبَيِّنًا.. ثمّ هادِرًا
فَمُدَجَّجًا بِالهَزيمْ

توقّعْتُ النّداوَة
لكنّ المَوْجاتِ كانَتْ
قاحِلةً
مَعْ ذلكَ سَهِرْتُ معَكِ
بَعْدَ الأغنيةِ
قَبْلَ موجَزِ الأخبارْ

أسْهَبْتِ في الحَكْيِ
عَنْ تأثيرِ أدونيس
في قصيدتِكِ
عَنْ «بيسوا» وَأنْدادِه
عَنْ «ريتسوس» وَأتْرابِهِ
عَنْ بَنّيسَ وَاللّعبيِّ
وَأغْفَلْتِ ذِكْري
مُعَلّمُكِ الأوّلُ
أنا

يا جَحودَةُ
شاعِرُكِ الأثير

كنت تَخْطفينَ السجائِرَ
وَالأشعارَ
منْ فمي
تَكْرَعين كأسي
فَتدورَ رأسُك
فَيْضُك يَغْمُرُني
لأغوصَ في مَحارِكِ المَكْسُوّ
بريشِ الرّغبة
حيثُ اللؤْلؤ
كامِنٌ وسط اللّدونَة

سَهِرْتُ مَعَك
تُنَظِّرين للإلْهامِ
وَالإبْهامِ
في شعْرِ الحداثة
وَتفيضين
كلامًا
كنتُ كلّما ثمِلْتُ
أيّامَ الهوى
أُعَرْبِدُهُ عليك
قَبْل أنْ نُجَرِّبَ الاسْتِعاراتِ
على السّريرْ

مُسْتَسْلِمًا كنتُ
لأَثيرِ الشّوق
أَلْقُفُ الكَرَزَ يتناثَرُ منْ فيكِ
أمُزُّهُ كما كنتُ أصنَعُ
بِحَلْمَتَيْ نَهْدَيْكِ
وَنحنُ نرسمُ القلوبَ الحمراء
على فراشِيَ الأزرقْ
حينما كُنْتِ حالِمَةً
مثل قصيدةٍ رومانسيّة
قَبْل أن تُفْسِدَكِ «اللّايكات»

وَغَزَلُ النّقاد
على «الفيسبوك»

وَددْتُ لَوْ سَحَبْتُك
من شعْرِك
إلى سريرِيَ الدّاعر
حيثُ للوَصْلِ نشيدٌ
وَنشيجْ

وَددْتُ لَوْ جَرَرْتُك
منْ جَدائِلِ بَوْحِكِ
وَحَبَسْتُك
فِي قلبِيَ الشائِك
كَزَهْرَةِ صبّارْ

وَددْتُ لَوْ...
لَوْلا أنْ اسْتَبَدَّ بِيَ العِشْقُ
فأوْمَضَتْ فِي القلبِ
بُروقٌ
وَهبَّتْ أعاصيرُ

أوَ فكّرْتِ بي
وَأنتِ تُمَرِّغين قلبي
فِي نَقْعِ الحَنينْ؟

قلبيَ النَّزِقُ
الخَفيفُ الدّاعِرُ المُنْحَرِفُ
أُقرُّ الآنَ
كُنْتُ مَزْهُوًّا إذْ هَجَرْتُكِ
مُخْتالًا وَغيْرَ آبِه
أمّا وَقَدْ اختليْتُ بِصَوْتِكِ
فَأعْتَرِفُ
ما زِلتُ حُبَّكِ أشكو
وَأقْتَرِفُ.

بروكسل – أكتوبر 2012

# واحد، اثنان، ثلاثة، أربعة، خمسة، ستة...

**لطيفة باقا**

أصبحت متأكدة من أنني سأموت قريبا وأنّ تلك النهاية التي طالما توجستها وحاولت تخيّل شكلها وتوقيتها، أصبحت وشيكة... وشيكة جدا: لقد سحبني أبي من يدي في الحلم.

تعلّمنا منذ البداية أنّ رؤية أحد المقربين من الموتى في المنام وهو يطلب منا مرافقته يعد فألا سيئا... وأنا رأيته في الحلم وكنت أرافقه إلى مكان ما... الغريب في الأمر أنني لم أكن حتّى لأشعر أنني أرافقه، كنت أحسّ أنني أمشي في الاتجاه الصحيح... كمن يذهب إلى المكان الذي أتى منه. لم أتردد لحظة بل لم يكن محتاجا ليطلب مني ذلك: كلّ شيء بدا طبيعيا ومعتادا... كان يقبض على يدي بيده الدافئة والرطبة، التي كانت تكفي فيما مضى لأشعر بالأمان.. ويسحبني خلفه، أمّا الخاصية الثانية والأساسية في هذا الحلم فكانت أنّ أبي هذه المرّة وعلى غير عادته في أحلامي التي لا تخلو منه، كان شابا أقصد كان أبي في شكله لأيام طفولتي الأولى: وسيما وأنيقا ويبتسم ابتسامته السخيّة التي تستطيع أن تفرحني بسرعة قياسية، لم يكن مريضا وشاحبا كعهدي به في أيامه الأخيرة قبل أن يغادر دار الفناء ويلتحق بدار البقاء. أما أنا فكنت كما أنا الآن امرأة متشنجة ترتدي طقما أسود لا يساير الموضة وتكتفي من الحياة بالتلفزيون، نسي جيرانها بالتأكيد وجودها بالحيّ... تحرق وقتها وأيّامها في ممارسة العمل الإداري حتّى لا تتذكر أنها لم تمارس الجنس منذ ثلاثة عشر سنة على الأقلّ.

الحكمة تقول أن أتّصل بأحد ما له تلك المعرفة المعمقة بفكّ شفرة الأحلام مثل فقيه أو عجوز ما أو ببساطة أن أتّصل بأمّي فهي من خيرة مفسّري أحلام المسلمين في البلاد (لأنّها لم يسبق لها أن استمعت لغيرهم يحكون أحلامهم بكلّ تلك الجدية التي سيحسدهم عليها فرويد)

في الهاتف جاء صوت أمي ضعيفا كالعادة قبل أن يتماسك ويصبح عاديا أي يصبح صوتها الجهوري النافذ الذي كان يرعبني في طفولتي . كنت قد أصبحت أتعوّد على هذه «الدخلة» الباردة لمكالماتنا القليلة والمتباعدة والتي تقول لي الكثير ابتداء من عتابها على قلة اتصالي وانتهاء بمرضها الغامض الذي يأخذ كل يوم اسما جديدا وبحاجتها المستعجلة لزيارة الطبيب. كان عليّ أن أتمالك نفسي حتى تمرّ عاصفة العتاب بسلام، عتاب سيهجم عليّ مثل وابل من الرمال الصحراوية الحارقة التي ستعمي عيني...

أخذت أحكّ عيني وأنا أنتظر ملصقة السماعة اللعينة بوجهي ، أبعدها من حين لآخر كلّما اشتدّ الوابل الذي كنت أعلم مسبقا أنّه لن يتوقف حتّى تطمئن إلى غرقي الكامل في مشاعر الذنب. عندما أشعر بالندم والعقوق ( تفهم ذلك من خلال استمرار صمتي في الطرف الآخر للمكالمة ) تحسّ أمي بالكثير من التوازن النفسي لأنّ ما يجب أن أسمعه قد سمعته وتضمن ألا يتكرر ما وقع.

في لحظة ما وبدون سابق إنذار تتوقف أمي عن

العتاب والشكوى ويصلني صوتها أقلّ حدة:

ما علينا.. كيف حالك بعد؟؟

«حالي زفت» كنت أريد أن أقول.

الحمد لله أمي لا زلنا أحياء.

كانت مناسبة سرد الحلم العجيب مواتية الآن، العاصفة مرّت بسلام وهي الآن تلتقط أنفاسها، تتوقف قليلا ما يكفي لأدسّ حكايتي الصغيرة في هذه المكالمة المتوترة.

أمي لقد رأيت أبي في الحلم.

خير وسلام.

كان يشدّ يدي وكنت أرافقه إلى حيث سيذهب.

في تلك الأثناء كنت أفكر: لماذا نتوقع جميعا (أو غالبيتنا) أنّ الموتى عندما يزوروننا في المنام فهم يعودون مباشرة بعد ذلك إلى «الآخرة».. أقصد مقر إقامتهم النهائي؟؟ أليس هناك موتى مشاغبين يحاولون من حين إلى آخر تأخير موعد عودتهم الحتمي بأن يزوروا الفضاءات العزيزة على قلوبهم ؟ لماذا لم أفكر مثلا أنّه (أقصد أبي) سيتوجه إلى بار «كلّ شيء على ما يرام» ويقرع كأسين باردتين قبل أن يلوي عائدا ؟؟ أو يزور أحد أصدقائه الأحياء الذين لا زالوا لم يلتحقوا به بعد؟؟؟ أو يتوقف قليلا في كشك با العياشي ويتصفح بعض العناوين التي لن يفهم منها شيئا لان عجلة الأحداث قد تجاوزته بالتأكيد؟؟؟

ضخّت هذه الافكار الايجابية الكثير من الحماس في عروقي حتّى أنني شعرت بالمنخولية اللعينة التي تجثم على صدري منذ ثلاثة عشرة سنة أقلّ وزنا...

هنا سأسمع نفسي أقول لها بصوت صغير كأنه يخرج من مكان آخر غير حلقي:

أمي هل يزورك أبي في الحلم من حين لآخر؟

الله ينجيني يزور عدياني واللي ما يبغيوني.

نحن معا أرملتين.. ابتسمت وأنا افكر أن على طرفي هذه المكالمة العجيبة توجد أرملتين كئيبتين، واحدة منذ ثلاثين سنة وواحدة منذ ثلاثة عشر سنة، الفرق الأساسي بيني وبين هذه المرأة التي أنجبتني وكانت تنسى أن تقبلني وأنا أخرج للمدرسة وقد عقصت شعري الأجعد بالأستيك الأبيض المؤلم، أنني استعذب زيارة موتاي لي في النوم أمّا هي فلا.

هي لا تحبني وأنا أيضا.. لا يهمني حبّها.

فكرت أن "عديانها" الذين أشارت إليهم هم بالتأكيد "أنا"، لكني لم أكترث.. كانت جذوة الفرح قد انتشرت في أوصالي الناشفة بسبب فكرة أنه لا يزال هنا وأن جولته المؤقتة في دار الفناء لا تزال مستمرة وبقليل من الحظّ قد أصادفه في مكان ما من تلك الأماكن العزيزة على قلبه في العاصمة الرباط.

على هذه الجملة بالضبط ستضيء فكرة سارّة في رأسي فجأة: عليّ تعقّب أثاره في الأماكن التي يمكن أن يمرّ بها، عليّ البحث عن أبي في مدينة الرباط. نظرت بسرعة إلى معصمي: الساعة تشير إلى التاسعة والنصف صباحا... لا بدّ أنّه لا يزال هنا... عليّ بالعجلة حتّى ألتقي به إنه هنا في العاصمة في المدينة القديمة ربّما في السويقة أو في ديور الجامع أو بلاس بيتري أو ربّما في الحانة العريقة إيّاها التي كان يتركني ببابها وأنا طفلة.

-أمّي اعذريني عليّ مغادرة المنزل، عندي مهمة كبيرة هذا الصباح: عليّ العثور على أبي قبل أن يعود من حيث أتى..

كانت قد فتحت فمها وعينيها مندهشة خلف السماعة في الجهة الأخرى من المكالمة (أنا متأكدة من ذلك) وضعت السماعة ونهضت..

ارتديت حذائي وحملت حقيبة يدي ومفاتيح السيارة وغادرت المنزل.

المنزل سيظلّ فارغا لن يحصل فيه أيّ شيء لن يتحرك شيء من مكانه... ليس هناك أحد غيري ولن يفتقدني أو ينتظر عودتي أحد... حقيقة وجودي الكبيرة هذه بدت لي صغيرة تماما وأنا أدير المفتاح في ثقب الباب.

مدينة الرباط الباردة المتمدنة التي تريد ان تشبه مدنا من الضفة الأخرى في القارة العجوز

ARCHIVE

تنهض وتستقبل يوما جديدا... الشوارع والحافلات والتراماوي والناس الكثيرون الذين يرتدون الألبسة العصرية ويهرولون في اتجاهات متعددة على أقدامهم أحيانا وفي وسائل النقل في أحيان أخرى... السيارات والمحلات والأصوات والإدارات والحركات في كلّ مكان... هذه هي الدنيا الفانية إنّها الحافلات الزرقاء التي تصدر صوتا قويّا لتتوقف قبل أن تلفظ الكثير من الناس الأحياء الذين لا يدركون للأسف أن صعودهم للحافلة المكتظة ونزولهم منها يعدّ في حدّ ذاته انجازا هائلا بالنظر لأولئك الذين لم يعد بإمكانهم ممارسة ذلك؛ أولئك الذين ماتوا وغادروا بالفعل والذين يعلمون أن احتمال مغادرتهم وارد جدا مثلي...

ركّنت سيارتي في المرآب... أفعل ذلك أوتوماتيكيا مثل كلّ الباقين على قيد الحياة الذين يملكون سيارات... البحث عن أبي لا يمكنه أن يكون بالسيارة، البحث عن الموتى يكون على الأقدام فقط.

بماذا سأبدأ؟؟

أشرقت في رأسي فجأة فكرة جميلة تشبه فرحا مؤجلا؛ سأبدأ من ذلك الباب المؤدي إلى ساحة باب لعلو قبل الوصول الى حي المحيط، هناك قابلته صدفة ذات يوم بعيد كنت في الثانية عشر من عمري وكنت عائدة من سفر قصير عند أقاربنا. صدفة غريبة أن تصادف أباك في مكان لم تكن تتوقع أن تجده فيه فرحت جدّا لأنني كنت قبالته وكان قبالتي؛ أبي الذي كنت لا أراه جيدا في بيتنا بسبب وجود إخوتي وأمي ورائحة الطعام وصوت "الكوكوتمينوت" وضوضاء أطفال الحي والباعة المتجولين ونشرة الأخبار في التلفزيون.. كل هذا كان يشوش عليّ رؤية أبي ويشوش عليه رؤيتي، في تلك اللحظة الخاطفة أتذكر، كنت كأنني أراه للمرة الأولى.. أراه كاملا وقريبا.. أبي لي أنا وحدي... للحظة شعرت أنني لم أكن أتقاسمه مع أحد. كان ينظر إليّ أنا ابنته الصغيرة، بوضوح لأوّل مرّة. الآخرون لم يكونوا هناك، كان يحتضنني بعينيه وكنت أحتضنه بعيني قبل أن يتناول رقبتي بيده الكبيرة الدافئة ويرافقني إلى محطة الحافلة رقم 16.

ذلك الباب العظيم الذي لا يشبه أيّ باب آخر من أبواب العالم شهد هذا الحدث الذي لم يتكرر أبدا فيما بعد.. أقصد حدث مصادفتي لأبي هكذا بدون سابق موعد.

سأتّجه رأسا إلى هناك، لا بدّ أنه مثلي يشعر بالحنين الى ذلك اليوم البعيد، لا بد أنه مثلي سيعود إلى هناك ليبحث عني أنا طفلته الصغيرة ذات الإثنى عشرة سنة التي سيشبع بالنظر إليها لأوّل مرة ولآخر مرّة،

الرجال كثيرون في الشارع أكثر من النساء ومن الأطفال والراجلون أكثر من الراكبين. الحركة تدبّ في أوصال المدينة. أقف قليلا عند الباب العظيم الذي يشهد على ما وقع.أريح ظهري على الحائط، أبي لن يتأخر سيأتي للتو وسيقف في مواجهتي وأقف في مواجهته ونبتسم في وجه بعضنا قبل أن أرتمي في حضنه ويسألني تلك الأسئلة المعتادة عن ماذا أفعل هنا وكيف هي أحوالي وماذا حصل معي من بعده. كنت أحزن كثيرا وأنا أرى أنّ الناس لا زالوا هنا جميعهم في حين رحل هو وللأبد. لا زال بإمكانهم أن يأكلوا "الصوصيت" عند الوزاني ويتلذذوا بذلك، لا زال بإمكانهم أن يضحكوا ويشاهدوا مباريات كرة القدم وأفلام الويسترن التي يحبّها، بل بإمكانهم أن يقرعوا كؤوسا باردة من البيرة، في حين هو لن يكون بإمكانه ذلك أبدا... أبدا.

مسكين أبي... لقد مات.

الموت إنّه أقسى ما يمكن أن يحدث للآباء...

لا بد أنه ضجر من حياة دار البقاء ليس لي أيّة فكرة عمّا يمكنه أن يفعل هناك وبماذا سيتسلّى في انتظار أن يحدث أمر آخر، كلّ ما كنت أعلمه حتّى صباح اليوم هو أنّه لا بدّ أن تكون له رغبة كبيرة في المجيء إلى هنا والتجول في مكان الجريمة أقصد مكان وجوده عندما كان من سكان هذه الأرض.

الموت ظلم كبير..

اليوم أربعاء. فكرت عند استيقاظي من النوم هذا الصباح أن اليوم أربعاء، "أربعاءات" كثيرة جدا حلّت ثمّ توارت، الكثير الكثير من الأربعاءات.. ينبغي أن أكون سعيدة لأنني أوجد في يوم الأربعاء الذي يوجد بدوره في التقويم الزمني للعالم الذي هو عالم الباقين على قيد الحياة أمّا الذين ماتوا فليس لهم أيّ أربعاء ولا أيّ خميس ولا حتّى ساعة من أيّ يوم آخر ولا دقيقة ولا حتى ثانية ...

أنتظر...

أبي يتأخر، هل سيخلف ميعاده؟ .. ميعاده الذي لا يلزمه الذي لم نتفق عليه حتىّ... ربّما غادر مباشرة بعد انتهاء الحلم، لكنه كان يشدّني من يدي وفهمت أنّه يريدني أن أرافقه. لماذا إذن لا أزال هنا ؟؟ لماذا لم أصحبه ؟؟ ماذا أفعل بين كلّ هؤلاء الغرباء الذين يمرّون بي ولا ينظرون إليّ أو ينظرون إليّ ولا يشاهدونني؟؟

أبي لم يأت إلى باب لعلو.. لم يفكر أن يتريث قليلا ما يكفي حتّى نتقابل، بالفعل.

الساعة تشير إلى العاشرة والنصف...

برقت في ذهني فكرة: سأحاول أن أعود للحلم ربما أتلقف أبي لحظة قبل انسحابه، ربّما أنجح في استبقائه معي ولو للحظة حتى أخبره أنّه كان على حقّ عندما تبول على العالم من النافذة.

أعود أدراجي، شريط الأحداث يتراجع للخلف الآن:

أغادر الساحة.. باب لعلو يتوارى خلف ظهري ويصبح بعيدا، أمتطي سيارتي ، العجلات تدور إلى الخلف، المشاهد التي مرّت بي قبل قليل تعود القهقرى، مدينة الرباط تستقبل يوما جديدا الشوارع والحافلات والترامواي والناس الكثيرين الذين يرتدون الألبسة العصرية ويهرولون في اتجاهات متعددة على أقدامهم أحيانا وفي وسائل النقل في أحيان أخرى، السيارات والمحلات والأصوات والحركات في كلّ مكان... هذه هي الدنيا... الحافلات الزرقاء التي تصدر صوتا قويا لتتوقف قبل أن تلفظ الكثير من الناس الأحياء الذين لا يدركون أنّ صعودهم للحافلة المكتظة ونزولهم منها يعدّ في حد ذاته انجازا هائلا بالنظر لأولئك الذين لم يعد بإمكانهم ممارسة ذلك، الذين ماتوا وغادروا أو الذين سيغادرون قريبا.

أوقف السيارة، أفتح باب المنزل ألقي بحذائي فوق الأرض أنسحب من معطفي، أمّي في الطرف الآخر من المكالمة تؤنّبني لأنني فتاة عاقّة، أضع السماعة أعود للفراش...

أغمض عيني أشد الغطاء حول جسدي، كيف يمكننا العودة للحلم... لآخر حلم؟؟ كيف يمكننا استرجاع الأحلام التي تسحبت من تحت عيوننا ؟؟

أغمض عيني وأشد الغطاء أكثر على رأسي...، عليّ أن أنام،أتذكر فجأة أنّه كان يحكّ رأسي الصغير بأطراف أصابعه فأشعر باسترخاء لذيذ، أتذكر أنه كان ينصحني أن أحسب من واحد إلى مائة...

احسبي من واحد إلى مائة...، وسيجيء النوم على صهوة الأرقام.

سوف أحسب من واحد إلى المائة، سأستعمل أصابع يدي العشرة وأصابع رجلي العشرة أيضا دون أن ألمس أي أصبع، عقلي يذهب مباشرة إلى الأصبع دون أن أضطر للمسه. لعبة مسلية، هكذا علمني أبي أن أفعل لأعثر على النوم وسط جلبة الأفكار والهواجس... سوف أعثر على النوم وأعثر على أبي وسأرافقه ...

أمتلئ بأمل استرجاع الحلم، أغوص في ذاتي.. يتلاشى العالم تماما من حولي.. ينتشر دفء لذيذ في جسدي،

أنا مستعدة لمرافقتك أبي.

... وأشرع في الحساب

واحد، اثنان، ثلاثة، أربعة، خمسة، ستة، سبعة، ثمانية، تسعة، عشرة، إحدى عشر ...

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

# خض حروبك

## عبدالإله المويسي

هل الأمر مجرد حكايات؟!

يذهلني هذا التجاذب الغامض بين الحياة والرواية. أقصد بالحياة هذا العمر الصغير الذي نقيم فيه، وأقصد بالرواية هذه الرغبة الملحة على الإقامة في اللغة.

تُدْخلني هذه الثنائية أحيانا في خلط مرعب بين الذي أحياه والذي أرويه. بين ما تتأثث به حياتي يوميا من وقائع أسير فيها، وما تهجس به روحي من تداعيات تسري فيَّ.

على كل حال علي أن أواجه نفسي بنفسي. بهذا طالبتني في آخر رسالة لك. وسأفعل.

سأحاول أن أتخيل الأمر وأتصور أني فعلا آبيل وأنك فعلا ماي.

لكن من أين سأبدأ؟

تتراءى أمام عيني مسافات تتباعد في اتجاهات تتفارق.

قبل كل هذا، دعيني أحاول أن أتصور من تكونين. من تكونين داخل زحام من نساء تائهات كثيرات صادفتهن عبر قطارات أسفار حياتي. من تكونين بين نساء حافلات كثيرات عَبَرْن موائد عشاء هيأته ليلة ما في مكان ما. من تكونين بين أجساد منهكة كثيرة تهاوت على فراشي المهرب في فندق ما. من تكونين بين نساء بليدات كثيرات تبادلنا رسائل فيها من الشعر أكثر مما فيها من الصدق. من تكونين بين نساء كثيرات تصورتهن مثل شيطانات شريرات يمتطين مكنسات سحرية يطرن بها ويشطبن كالزبالة ما يكون قد علق بهن من بقايا رجل ما. من تكونين من بين نساء كثيرات أنيمهن هادئات كالملائكة على وسادات بيضاء ينتظرن ببراءة رجلا خائنا يعود في منتصف الليل كي يحضنن بحرارة رائحة امرأة أخرى فيه.... من تكونين ؟

قبل هذا أيضا، دعيني أتصور من أكون أنا. من أكون داخل ضجيج من أصوات رجال مغرورين يملؤون مخيلتي ببطولاتهم.من أكون بين رجال كثيرين أتخيلهم يقرأون كتابا بزهو ويتوهمون أنهم اكتشفوا قارة جغرافية إضافية. من أكون بين رجال شعراء كثيرين أجعلهم يكتبون قصيدة ويتوقعون أن تنتظرهم امرأة ما عند شاطئ بحر ما تهرع باكية بفرح شعري إلى أحضانهم. من أكون بين رجال كثيرين أُلبسهم موديلات وعطورا وتسريحات شَعر وأقنعهم بأن النساء بهذا فقط سيسقطن بين أيديهم. من أكون بين رجال كثيرين يتعذبون فقط لأنهم جعلوا امرأة واحدة في حياتهم محطة إقامة، وآخرين يتعذبون أيضا لأنهم جعلوا نساء كثيرات محطات عبور....من أكون؟

أتمنى لو أمسك هذه الأرض من جلدها
و أقذفها كالهرة من النافذة...!

أتصور المأزق القاتل الذي استشعره الماغوط عندما كتب هذه الشذرة الشعرية.

سأبدأ يوم السبت.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

كنت أجلس كالعادة وحدي أحاول أن أبحث عما يمكن أن أشغل به نفسي في يوم هو للعطلة. تذكرت أن مكتبتي تضم كتبا كثيرة لم أتمكن من قراءتها من قبل. وقررت أن أقرأ.

وقفت أواجه عناوين كثيرة، وكنت خلالها أتساءل في سري:

ما الذي يضطرنا إلى الكتابة؟

وماذا تعني الكتابة أصلا؟

هل الأمر يتعلق بمحاولة القبض على وجود هارب؟

هل هذا العناء المكلَف قد يكون فقط مجرد لعبة نتسلى فيها بتغيير مجرى الأقدار؟

كنت كلما دفعت سبابتي وسحبت كتابا يقف بين عناوين كثيرة أشعر أني أسحب وجودا.

وقعت يدي على أربعة كتب بالأسبانية. «عشت لأروي» لغابرييل غارسيا ماركيز، «اسم الوردة» لأمبرتو إيكو، «اتبع قلبك» لسوزانا تامارو، و«حياتنا عبر الرسائل» مراسلات متبادلة بين الأسبانيين أسونسيون بلاغير وزوجها باكو رابال. كنت حصلت عليها كلها كهدايا رمزية من صديقات جمعتني بهن علاقات استثنائية لا تنسى.

لست أدري هل الأمر مصادفة أن تكون الهدايا الأربع محاطة بتداعيات متشابهة. فالكتاب الأول يحكي عن تفاصيل حياة شخصية هاربة كأنها وهم. الثاني يحكي قصة كتاب مقدس غير متاح للقراءة لأن وجوده مشوب بالغموض. غموض أشبه بالوهم. الثالث يحكي عن جَدة تخاطب افتراضيا حفيدتها التي هجرتها، والافتراض أشبه بالوهم أيضا. والرابع صفحات تنقل مراسلات بين حبيبين تمت عن بعد، والبعد وهم.

تحت ضغط رغبة غامضة، قررت أن أختار واحدا منها للقراءة الكاملة بعدما سبق لي أن اطلعت فقط على فقرات معينة منها واكتشفت أنها كتب ساحرة.

احترت في البداية، لكن الأمر استقر بي على «عشت لأروي» لماركيز. وهكذا شرعت في قراءته في لغته الأصلية. الكتاب سيرة ذاتية تقع في أكثر من خمسمائة صفحة تسرد تفاصيل دقيقة عن حيوات وأمكنة وأزمنة من عمر رجل امتد به لأكثر من سبعين سنة.

شرعت في قراءته مستعينا ببعض المعاجم أظل أبحث في ثناياها عما يمكن أن يقربني بالتدقيق من المعاني المقصودة بالذات في الكتاب. تنبهت إلى أن صفحة واحدة تتطلب مني أكثر من ساعة، وبهذا تخيلت على نحو مضحك المدة التي سأقضيها كي أنهي خمسمائة صفحة. تيقنت أن الأمر لن ينجح بالأسبانية.

اقتنيت النسخة العربية من كتاب ماركيز وانهمكت في قراءته بانبهار. الحقيقة أني في البداية وجدت نفسي أمام ترجمتين محيرتين لنفس الكتاب لأنهما معا أبانا عن براعة جيدة في تقليد سحر الحكي عند ماركيز، عرفت ذلك طبعا من خلال مطالعة الصفحات الأولى للترجمتين وأنا لا أزال أقف متكئا على الرفوف في زاوية ما من مكتبة دار الأمان بالرباط.

انحزت أخيرا إلى «عشت لأروي» بدلا من «عشت لأرويها»، وكانت بترجمة الفلسطيني صالح علماني. وثقت به أكثر لأنه على الأقل سبق أن ترجم معظم أعمال ماركيز.

عندما كنت قد شارفت على إنهاء سيرة ماركيز، وصلني عبر البريد الإلكتروني خبر تناقله تقريبا كل قراء العالم، يفيد أن ماركيز يحتضر بإحدى المصحات بنيويورك. وكان الخبر مصحوبا برسالة وداع مؤثرة وجهها ماركيز من داخل مرضه إلى ضمير العالم. الرسالة مكتوبة بحسرة عميقة تجاه حياة تنفلت من بين يدي رجل يقيم الآن في غيبوبته.

لكن ماركيز، على نحو مريب، كان وهو يحتضر، يخاطب شخوصه الروائية المستمدة من قرى وبلدات كولومبية، آراكاتاكا، بارانكيا، كارتاخنا، بوغوتا،

ويبادلها التحيات والابتسامات كما لو أنها واقفة فعلا أمامه تشهد على موته.

«ما من قارئ يسأل نفسه بعد الانتهاء من كتاب ما عن أشكال العذاب والبلايا التي تمر على المؤلف أثناء كتابة صفحة واحدة». بهذا أنهى ماركيز رسالته.

ليست البلايا سوى تلك اللحظة الحرجة التي يحاول الكاتب خلالها أن يفصل بين ما يراه وما يرويه. اللحظة الحرجة التي يحاول فيها التصديق بأن ما يكتبه ليس إلا كذبا.

عندما فشل ماركيز في دراسة القانون وتعاطى بجنون للأدب، أَنَّبه والده بشكل لاذع:

- سينتهي بك المطاف إلى أن تأكل الورق!

ولما حاول أحد أصدقاء ماركيز أن يدافع عنه أمام والده، موضحا أن ماركيز بات اليوم أحد أكبر كتاب القصة في العالم، انفجر الأب صائحا في وجهه:

- إنه قصاص، حسنا، طالما كان كذابا منذ طفولته.

يصعب علي أن أفسر معنى الوجود في اللغة بالقدر نفسه الذي يصعب فيه علي أن أفسر كيف أني أنقاد إلى هذه المصائر التي أنا عليها.

كان جيرالد مارتن أحد أكثر كتاب السِّيَر حظا، لأن ماركيز، أشهر كاتب في القرن العشرين، سمح له بكتابة سيرته. غير أن الرجل فيما بعد اكتشف أنه أكثر الناس تعاسة لأنه اختار مهمة انتحارية مؤكدة. لقد ظل جيرالد مدة سبعة عشر سنة حائرا بين الوقائع بالذات التي تشكل حقيقة الرجل الذي ألف عشرات الروايات لا تقل الواحدة منها عن مائتي صفحة. كان يجلس مدججا بأوراق بيضاء كثيرة وبيقظة أكبر يستمع ويسجل ما يتصوره سيرة ماركيز. وكان الرجل على وشك أن يصاب بالجنون لَما اكتشف أن ماركيز كان ينحرف في حديثه ويهيم بواقعية مخيفة في التجوال بين عوالم لم تكن إلا خيالات رواياته يحسبها سيرته.

كان جيرالد كلما حاول بلباقة أن ينبه ماركيز إلى أن هذا مثلا حصل في «مائة عام من العزلة» أو «قصة موت معلن» أو «خريف البطريرك»....كان ماركيز يجيبه على نحو مريب:

- اكتب فحسب، فكل ما تكتبه هو ما سأكون أنا عليه.

فهمت من ماركيز أن ما نكتبه لا يعدو أن يكون وجودا مخطأً لم نتمكن من مصادفته في طرقاتنا المرسومة، وبطريقة سحرية ما نحاول أن نستدركه في اللغة.

الأمر محير!

في السيرة التي انتهى منها جيرالد بمشقة، وحمد الله، يقول ماركيز:

- المرء يكون كاتبا مثلما يكون أسود البشرة.

ومعناه هذه المرة أن الكتابة هي التي لا تخطئك. تتعقبك كما تتعقبك أقدارك. وكأني بها تنظر إليك من مكان ما وتقول لك:

- هذه حياتك اكتشفها وسِرْ فيها.

بعث ماركيز ذلك الشاب المعدم المفلس مسودة أول كتاب في حياته إلى غييرو دي توري، وهو مدير دار نشر «لوسادا» وأحد أبرز نقاد الأدب الإسباني في بوينوس آيرس. وكان ماركيز يتوق بشغف مجنون أن تحقق له «لوسادا» رغبة داخلية معذبة في أن يكون كاتبا. تلقى ماركيز البئيس جوابا مدمرا من غييرو:

- ليس لديك أي مستقبل في كتابة الرواية يا ولدي، وأقترح عليك أن تبحث عن مهنة أخرى.

استسلم ماركيز وكاد أن يضيع. وتعاطى للخمر بعدها أكثر مما تعاطى للكتابة. أحد أصدقائه من الكتاب الشباب انحنى عليه مرة عند الكونطوار وقال:

- يعلم الجميع أن الإسبان أغبياء فلماذا أنت حزين!

وكان غييرو غبيا بالفعل لأنه كان يتصور أن الكتابة مهنة، فيما أكد ماركيز أنها قدر.

ماركيز الآن ضاع، لكنه ضاع في آلاف الأقدار التي صنعتها كتاباته. ضاع بالمعنى الذي يصعب عليك

ARCHIVE http://archive.beta.sakhrit.com

فيه أن تعرف من هو داخل ملايين الوجوه التي تفيض بها كتبه.

منذ أن خُلق البرد والأبواب المغلقة
وأنا أمد يدي كالأعمى
بحثا عن جدار
أو امرأة تؤويني.

..............

أيها الفراش البارد والمظلم كالزقاق
آه كم أتمنى لو أشجك بفأس
أين الشفاه التي قبلتها؟
و النهود التي داعبتها؟
كأن القدر يصوب مسدسا نحو ظهري
ويسلبني كل شيء في وضح النهار.
آه أيها الماغوط اللعين كم أنت محتال ومفتر!
إذن، من تكونين؟

لم أعرفك حتى. لم ألقك حتى. كنت عندما أدخل بيتي ليلا وأجد امرأة تنتظرني في منامتها جالسة عند الكوافوز تجدد أنوثتها في دهونها، وأفترض أنها زوجة لي، أقول هذه ماي. عندما أصادف في مكان عملي امرأة تُشرع عينين بما فيهما من جوع وعطش وكبرياء، وتبتسم في وجهي وأنا أعبر الكولوارات غير مبال، أقول لعلها ماي. عندما أعبر الأرصفة الصدئة وأرى امرأة جميلة تغش في مشيتها، تتكئ على عكاز بداخلها تحسب به خطواتها، وتدفع حدبتها إلى الوراء كي تستعيد صلابتها، أقول كم شاخت ماي. عندما أحظى بامرأة مرفهة لا تلتفت إلى شعري المسترسل إلى الوراء، ويكون أول ما تريد أن تعرف عني، من أول جلسة، كم أتقاضى في الشهر، وكم مرة أجدد سياراتي، وهل ملكية البيت تعود لي، وهل ماركات مستعملاتي في اللباس والعطور بتوقيع أصلي، وهل أسافر في الدرجة الأولى بالقطار، هل أقضي عطلة الصيف بالشواطئ العمومية القذرة، أردد يا إلهي كم هي بشعة ماي. عندما تحملني ظهيرة قائضة وتقذف بي إلى كرسي في حديقة فارا من ملل يوم الأحد، وتثيرني طفلة تدغدغ ضفيرتها بين أسنانها وتهمل الأرجوحة بجانبها، أقول هذه الشقية بالتأكيد ستكون ماي. عندما أصادف امرأة تقبض بيدين متشككتين في دراع رجل تماشيه على الكورنيش، وتقول له كم البحر رائع وهي تقصد كم يذكرها بحبيبها، أعرف أن ماي تزوجت. عندما تهاتفني امرأة وأجد صوتها حلوا ومكرها حلوا، وأنها ركّبت رقم هاتفي خطأ، أصرخ هذه ماي تخونني. عندما أحصل على موعد بمشقة مع امرأة كانت قد صارت حبيبتي وتقضي جلستنا كلها في معاتبتي ودمعة شفافة تنزلق على خدها أقول هذه ماي تغتسل مني.

صباح الأحد استيقظت على ضجيج جارات يشبهن الغجر، يتجمعن من أجل لا شيء عند الأبواب. لكنك عندما تصيخ السمع إلى ترهاتهن تجدهن يتحدثن تقريبا في كل شيء من الروماتيزم إلى الانتخابات. وبكل تأكيد يخضن في المسلسلات أيضا. تقتلهن المسلسلات، تهدهد مشاعرهن. أعرفهن تقريبا جميعا، صفية مُدرسة الفيزياء التي تحفظ أبطال المسلسلات أكثر مما تحفظ المعادلات الرياضية، ويمنى مولدة مستوصف الحي التي تشبه قهقهتها صوت الرعد، وسميحة مساعدة الصيدلي التي يلتهم زوجها راتبها الشهري الزهيد حتى قبل أن تحصل عليه. دائما يقنعها المفتري بأنه مدين. وأسماء الجميلة البليدة موظفة البريد التي أضاعت زوجا وفر لها كل ما تحتاج إليه ولم توفر له هي ولو لحظة اطمئنان واحدة خلال زواجهما، الغبية اعتقدت أن جمالها يؤهلها كي تكون لأكثر من رجل. بعدها قضت ما تبقى من عمرها ترمم تقاسيم مخربة على وجهها، تتعقب بها رجالا عابثين عند العرافات والدجالين. أعرفهن طبعا بالصوت فهن يستطعن كل صباح أن يقدمن لك أوراقهن الثبوتية عن بعد. أشفق عليهن كثيرا فهن نساء تائهات يعذبهن الفراغ. الفراغ العاطفي أقصد. سمعت مليكة تقول:

- آه لو يحضنني زوجي بمثل ما يفعل ألفريدو!

ألفريدو ،سيكون بالتأكيد أحد الأبطال

الرومانسيين لمسلسل ما. ومليكة امرأة لا عمل لها، فهي تظل تحلم كل يوم أن يعود زوجها من عمل ينهكه واقفا يلبي طلبيات الزبناء بإحدى المقاهي الشعبية كي يحضنها بحرارة ويطل عليها من ابتسامته ويقول لها:

ـ كم أنت جميلة اليوم يا مليكة!

شعرت أن رأسي توجعني. طبعا الأمر ليس له أي علاقة بضجيج الجارات، فهذا أمر اعتدت عليه. الأمر له علاقة بما أنا بصدد التفكير فيه.

كنت أنهيت «عشت لأروي»، وكانت اللخبطة المدمرة التي خرجت بها من الكتاب قد عمقت لدي الإحساس بالذهول تجاه ما أكتب. كانت جثتي لا تزال ممددة بهذا الشكل على الفراش مثل حطام منزل قديم لا تكاد تميز شيئا بالتحديد بين أنقاضه. وكنت أحاول أن أرتب في ذهني ما علي فعله... سأبدأ بطقوس الحمام، بعدها بترتيبات سريعة لفطور رجل مهجور مثلي، وأنتقل للاستلقاء على الصالون أمسك بجهاز التحكم عن بعد وأقابل جلدة البلازما أتجول عبر القنوات، ثم.... لا شيء. الأحد هكذا يمر.

ـ طيب، لماذا لا أفعل الشيء نفسه وأخرج من هذه الورطة مثلما فعل ماركيز وأعتبر كل ما أكتبه هو ما سأكون أنا عليه؟

أخافني هذا التعبير لأنه بصيغة المستقبل. وأنا لا أريد ان أكون آبيل ولا أريد أن ألتقيه ، لا أريد أن تكوني أنت ماي ولا أريد ألتقيك.

أتوسل إليك أن تسرعي يا أمي
و أن تعرجي في طريقك على الحصادين ومضارب البدو
وتسأليهم عن «حجاب» جلدي
عن «عشبة» ما
تقيني هذا الخوف.

آه أيها الماغوط كيف لي أن أثق في خوفك وأنت الذي جعلت الموت يقاسمك خبزك ووحشتك وبيتك، تفتح دفترك عندما يغلق الجميع نوافذهم وأبوابهم وبيوتهم ومصارفهم وحدودهم؟!

صعب أن أكون مثل ماركيز. فالرجل دجال كبير نجح في أن يعير نفسه بصفة كلية للكتابة وأن يقيم بثقة خارقة في أوهامه، وأن يقنع الناس بأن ما يكتبه ليس إلا مصائرهم السيئة مصاغة بقليل من السحر وبكثير من التعاويذ.

عندما سأله جيرالد من تكون، أجابه ماركيز على الفور:

اسمي غابرييل غارسيا ماركيز، آسف، فأنا شخصيا لا يروقني هذا الاسم لأنه سلسلة من كلمات عادية لم أستطع قط أن أربطها بنفسي. تمكنت حتى الآن، على الأقل، من البقاء على قيد الحياة بفضل الكتابة. مهنتي الحقيقية هي مهنة ساحر، أحاول القيام ببعض الحيل التي أضطر إلى أن ألوذ بها. اهتمامي منذ أن كنت طفلا أن يحبني الناس. هل نجحت في ذلك في أدبي؟! سيسعدني الأمر.

أرأيت؟! أن تكتب معناه أن تخرج منك وتحاول بكل الصيغ أن تكون غيرك. معناه أن تحب الحياة لا كما يزاولها الناس بل كما يتمنونها.

كنت أرسلتُ لكِ يوما ما عبر البريد الإلكتروني تصميمين أوليين لغلاف كتاب كنت أنهيته وشرعت في التهييء لنشره. وكنت طلبت منك أن تساعديني في اختيار واحد منها. صباح الغد وصلني بريدك:

صباح سعيد.

أعتذر عن تأخري في الرد. أخذت ما يكفيني من الوقت أتمعن في التصميمين كي أختار. التصميم الأول فيه ما قد يمنح المحكيات ما تحتاجه من جنون، فيه وجه رجل يفيض بالحب وقسمات امرأة تنهار بين يديه. أما الغلاف الثاني فيعطيك إحساسا برتابة يدل عليها التوزيع المتقطع للضوء، ما هو كفيل بتجميد الحركة الدائبة في الحياة.

أريدك أن تختار بنفسك ما الذي تريد أن تقوله؟

هل أنت ضَجِر من الذين يحبونك إلى الحد الذي جعل الضوء يلامس روحك متقطعا رتيبا مقلقا كما لو أنه سوط عذاب يجلد روحك؟ أم أنك شلال

حب يستفز فيك الإبداع والعطاء؟ إذا كنت كذلك فلك أن تختار الغلاف الأول، وأتمنى ذلك من كل قلبي. كثيرون أولئك الذين هم في حاجة إليك مشتعلا متقدا حيا نابضا كي يستمروا هم أيضا ويبقوا في الحب.

طبعا كان علي أن اختار الحب. واخترت الغلاف الذي أقنعتني به بلوحة غوستاف كليمت، رجل يضيع وراء جسد امرأة لا تنظر إليه.

لا يهم، فطالما كانت هذه هي الطبيعة المعذبة للحب. أن تبحث عن الوجه الذي لا ينظر إليك.

كنت قرأت قصيدة ذكية لشاعر الأرغواي الأعظم ماريو بينيديت:

**تكتيكي** Mi táctica es
**أن أراك** mirarte
aprender como sos
**أعرفك كما أنت**
quererte como sos
**أحبك كما أنت**

**تكتيكي** mi táctica es
**أن أكلمك** hablarte

**وأسمعك** y escucharte
**أن أمد عبر الكلمات** construir con palabras
**جسرا لا ينهار** un puente indestructible

**تكتيكي** mi táctica es
**أن أظل في ذاكرتك** quedarme en tu recuerdo
**لا أعرف كيف ولا** no sé cómo ni sé
con qué pretexto
**بأي ذريعة**
**ولكن أظل فيك** pero quedarme en vos

**تكتيكي** mi táctica es
**أن أكون صريحا** ser franco
**وأعرف أنك صريحة** y saber que sos franca
**وأننا لا نتبادل** y que no nos vendamos
**التظاهر** simulacros
**كي لا يكون بيننا** para que entre los dos
**ستار** no haya telón
**ولا هوة** ni abismos

**استراتيجيتي** mi estrategia es
**في المقابل** en cambio
**أكثر عمقا وأكثر** más profunda y más
**بساطة** simple

**استراتيجيتي** mi estrategia es

**أنه يوما ما** que un día cualquiera
**لا أعرف كيف ولا** no sé cómo ni sé
**بأي ذريعة** con qué pretexto
**في النهاية تحن إلي** .por fin me necesites

**تصورت كم هي جميلة لعبة التكتيك والاستراتيجية،وكم هي مفيدة في الحب إذا كانت ستجعلنا نحب.**

لو لم أكن كاتبا لرغبت في أن أكون عازفا على البيانو بأحد المشارب كي أُسهم في جعل الأحياء يشعرون بحب أكبر تجاه بعضهم. ولو أمكنني أن أجعل الناس يحب أحدهم الآخر من خلال ما أكتب فذلك هو المعنى الذي أريده لحياتي.

وضعت هذه الرغبة التي كانت آخر ما قرأته في «عشت لأروي»، وضعتها في رأسي، وضعت رأسي على الوسادة، وغادرت يوم الأحد مستعدا كي أقابل أيام الأسبوع المقبلة الضاجة الصاخبة العاصفة.

# إطلالة على تاريخ المسرح المغربي

**حسن المنيعي**

## 1 ـ الأشكال الماقبل/مسرحية:

**إذا كان المسرح في شكله الإيطالي إنتاجا بعيدا عن الحضارة المغربية، فإننا نستطيع مع ذلك أن نلاحظ وجود أشكال فرجوية تنطوي على إرهاصات مسرحية إما لاهتمامها بالمقدس، أو لاندراجها في الممارسة اللعبية. وبالتالي، فإن هذه الأشكال تقوم في الأساس على فنون الحكي والرقص والموسيقى والغناء والإنشاد، كما أنها تعنى بالحركة والارتجال في القول (رواة الملاحم والسير. رواة الشعر الملحمي الغنائي لمنطقة الأطلس المتوسط (إيزلان) شعراء الإنشاد (إميديازن) بالأطلس الكبير إلخ...**

**إن هذه الأشكال كما هو معلوم تعرف عند دارسي المسرح في المغرب ب«الماقبل/مسرح»؛ وهو مسرح لايرتبط بمفهوم الدراما التقليدية لعدم قيامه بسلطة وهمية، وبروزه فرجة شاملة يشارك فيها الفرد عن طواعية وذلك بجسمه وروحه دون أن ينسى أنه يشاهد واقعا «ممثلا» ينعكس عبر الصور والرموز.**

**إذن، يمكن الحديث عن بداية المسرح المغربي انطلاقا من المراسيم الاحتفالية الجماعية لدى البرابرة، مرورا بفنون السرد ورواية الأساطير والسير، ثم فنون التهريج واللعب التلقائي ( الحلقة )، وصولا إلى الاهتمام بالمقدس الذي يتجلى في ممارسة بعض الشعائر ذات الطابع الديني (سيدي الكتفي ـ ظواهر الصرع عند حمادشة وكناوة ـ مسرح الندبة أو النواح في ضريح الهادي بن عيسى ـ مراسيم تغنجة ـ موكب الشموع بسلا... ألعاب وأغاني الأطفال في رمضان والأعياد الدينية )... إلخ.**

**إضافة إلى ذلك، يمكن تأكيد هذه البداية من خلال حضور ممارستين في التاريخ المغربي تأطرت كل منهما في نطاق فرجة مسرحية لم تكتسب دلالتها إلا باندراجها في «لعبة رسمية» قامت السلطة بتأسيسها. ويتعلق الأمر بفرجة «سلطان الطلبة» التي عرفت إبان حكم المولى رشيد ( 1666 ـ 1672) والتي كانت تقوم على مبدأ التمثيل من خلال إعادة خلق جو ملكي وذلك في نطاق المسرح واللعب والفكاهة والارتجال وقراءة الشعر. أما الفرجة الثانية، فهي «البساط» الذي يرجع تاريخه إلى عهد الملك سيدي محمد بن عبد الله(1757 ـ 1790) الذي كان يشاهد عروضه ويطلع من خلالها على تعسفات الإدارة وعلى سلوكاتها المتطرفة تجاه المواطنين وما تقترفه من أعمال الظلم في حقهم.**

## 2ـ البداية الأولى للمسرح المغربي:

**إذا كانت الأشكال المشار إليها تعد بداية مسرح مغربي قائم على التمسرح واللعب الدرامي التلقائي، وإذا كان بعضها قد اتخذ لونا شعائريا يشكل مسرحا**

بدائيا، فإنه بالإمكان اعتبار هذه الأشكال عبارة عن«سوسيودرامات»يرى المجتمع المغربي نفسه من خلالها.وبما أنها لاتقوم على التمثيل الحقيقي (أي بمعناه الحديث)، فإنها كانت تخضع في الغالب لعملية الارتجال والمشاركة الجماعية.لذلك، يمكن الحديث عن البداية الفعلية للمسرح المغربي انطلاقا من دخول المسرح بمفهومه الإيطالي إلى سوق الفرجة؛ أي عن طريق زيارة فرق مشرقية للمغرب (محمد عز الدين - نجيب الريحاني - فاطمة رشدي - يوسف وهبي)، وجدت أمامها جمهورا لم يتكون بعد، ولكنه كان يحمل في أعماقه استعدادا كبيرا لتلقي المسرح. وبما أن هذه الفرق المشرقية قد حرصت على تبليغ هذا الجمهور خطابا مسرحيا أنجزه كتاب يعبرون عن قيم نبيلة، فقد كان تأثيرها عميقا على مجموعة من الشبان الذين اتخذوا المسرح، منذ بداية العشرينات، سلاحا لمقاومة الاستعمار إلى حد أن أحدهم وهو محمد القري أمسى ضحية فنه.

وهكذا، فإن كان تجذر المسرح في العديد من المدن المغربية قد أدى برواده إلى العمل ضمن قناعات سياسية، فإن هذا التجذر اعتمد في الأساس على نصوص عربية ذات نزعة سلفية (صلاح الدين الأيوبي - نجيب الحداد)تعبر عن مواقف وطنية محمومة تنادي بالتغيير والمطالبة بالاستقلال. وهذا يعني أن البداية إبان فترة الاحتلال كانت ترتبط بالنضال الوطني وإحياء مفهوم الوطنية. ومن ثم، فإن الممارسة المسرحية كانت تكشف عن نموذج أسمى للنص المسرحي، نص يرمي إلى تقريب الخطاب السياسي من الواقع المعيش وإلى إدماج المسرح في التاريخ إلى درجة أن البداية ظلت مضايقة ومضطهدة من جانبين:

أ - جانب الدين الذي اعتبر ممارسي المسرح كفارا(أحمد محمد بن الصديق في كتابه: إقامة الدليل على حرمة التمثيل»(سيصبح الممثلون قردة وخنازير).

ب - جانب الإدارة الاستعمارية التي اضطهدت العاملين في مجال المسرح.

إن هذه المضايقة هي التي أدت ببعض القادة السياسيين إلى الكتابة للمسرح وعن وظيفته(عبد الخالق الطريس: (انتصار الحق على الباطل1933)، وعلال الفاسي الذي كتب قصيدة شعرية يمدح فيها مجموعة من الشباب قاموا بتمثيل مسرحية تاريخية)؛كما أدت ببعض الفقهاء إلى المساهمة في التأليف(عبد الله الجيراري ومسرحيته:تحت راية العلم والجهاد1928).

وعليه، فإذا كان المسرح المغربي قبل الاستقلال لا يقوم على ممارسة تستند إلى أساليب فنية مستحدثة، فإنه قد استطاع مع ذلك أن يفرض نفسه كمسرح فاعل.ومن هنا إلحاحه على إثارة قضايا هامة كقضية التواصل التي تؤشر إليها بعض الكتابات التي تناولت وضعية الجمهور وقضية اللغة التي دار حولها النقاش خلال الثلاثينات ثم قضية النقد المسرحي.

## 3- المسرح في عهد الاستقلال:

البداية والتأسيس: كانت البداية تروم إلى خلق ممارسة مسرحية من خلال بناء أسس هيكل عام للفن المسرحي.في هذا النطاق، حاولت مجموعة من المسرحيين المغاربة الخروج بالعمل المسرحي من حدوده الضيقة القائمة على التأثير الشرقي، والاتجاه به إلى آفاق أوسع وأرحب عن طريق الاقتباس والترجمة ودراسة طرق الإخراج الأوروبي.وإذا كان هذا التوجه قد عرف نتائج إيجابية على ضوء الفهم الجديد للمسرح الذي كان حصيلة تكوين مؤطر من لدن الأجنبي (أندري فوازان - لوكا)، فإنه لم يعكس على المستوى الفكري التطلعات السياسية والاقتصادية للشعب المغربي، وذلك ضمن منظومة ثقافية واضحة.وهذا يعني أن المسرح المغربي ظل خلف الأحداث، كما سادته ممارسات تمويهية تساير الوضع القائم دون أن تطرح تصورات مستقبلية على مستوى معالجة القضايا.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

وتتلخص هذه الممارسات في تصعيد أفق الاقتباس، وتقليد بعض الكتابات الموليرية، واللجوء إلى ريبرتوار يتأرجح بين إبداعات أوروبية وأخرى عربية (كولدوني - ابن جونسون - شيكسبير - توفيق الحكيم إلخ).

وإذا كان الصديقي قد عانق هموم العمال والكادحين من خلال تجربة المسرح العمالي، فإنه قد تخلى عن هذه التجربة ليغوص في متاهات اللامعقول الذي يكرس التبعية للغرب، كما غاص العلج في مقتبساته التي تكرس الأوضاع القائمة والإيديولوجيا المؤسساتية عن طريق التطريب العاطفي، ودغدغة الجمهور ومداعبة إحساسه دون زعزعته.

وكبديل لهذا المسرح البوليفاري والتجريدي، ظهر المسرح الجامعي بقيادة فريد بن مبارك الذي قدم عملين هامين (نزهة: لفيرناندو أربال وبنادق الأم كرار لبيرتولد بريشت)؛ ولكن هذا المسرح عرف مضايقة كبيرة مما أدى إلى توقف نشاطه نهائيا. إلى أن عاد ثانية ليحقق استمراريته في العديد من الجامعات المغربية. وفي أواخر الستينات، تحول الطيب الصديقي إلى داعية لمسرح عربي - مغربي مغاير يستفيد من معطيات المسرح الغربي، ولكنه يؤسس صيغته المستقلة عن طريق اللجوء إلى التراث سواء كان تاريخا أو شكلا مسرحيا. وفي غمرة هذا التوجه، تولدت نزعة شكلية في الجسد المسرحي المغربي على حساب المضمون الذي فتح المجال أمام توظيفات فنية للأشكال الماقبل/مسرحية (الحلقة - البساط إلخ) والفنون الشعبية (الملحون، التهاليل).

ومرة أخرى، تتعملق هذه النزعة لدى مسرح «القناع الصغير» (الممول من لدن وزارة الدولة المكلفة بالشؤون الثقافية والتعليم الأصلي) لتأخذ فيما بعد سمة التجريب من خلال مسرحية مقتبسة (معطف غوغول - اقتباس أحمد الطيب العلج) وأخرى معربة (قنبلة زباطا للكاتب البلجيكي أرتور فيرنكيز).

وإذا كان هذا المسرح قد بشر بميلاد مخرج طلائعي في شخصية عبد اللطيف الدشراوي، فإن انضمام نبيل لحلو إلى تشكيلته جعله يمارس مسرحا صداميا ينزع إلى نقد الأوضاع السائدة.

وقد تم له ذلك عبر مسرحيات مثل «السلاحف» و«الموسم». إلا أن استمرار مسرح القناع الصغير سوف يتجسد في عملين هامين هما: «القاضي في الحلقة» و«الباب المسدود» حيث ركز الدشراوي فيهما على توظيف نقلات تراثية تؤسس لمسرح طلائعي لم يحقق استمراره لأسباب إدارية لا نعرفها.

لذلك، يمكن اعتبار تجربة نبيل لحلو (الثنائية أو الفردية) امتدادا لتجربته السابقة مع مسرح القناع الصغير. ومن جديد، يدخل المسرح المغربي مجال تأسيس مسرح عجائبي يبني فعاليته الصدامية والتحريضية على مشاعر الذات المغربية الجريحة، ويعتمد لذلك تقنية مسرحية متفجرة غير مألوفة ولا مستساغة من لدن أصحاب الأخلاق المهذبة والسلوك المثالي (أوفيليا، حاكم جزيرة شكرباكربن، شريشماتوري...).

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

لقد كان بإمكان نبيل لحلو أن يؤسس لمسرح مغربي طلائعي لتوفره على قابليات واعدة، كما كان بإمكانه أن يوجه تجربته نحو ابتكارات جديدة، ولكن ممارسته كانت لا تتجاوز حدود جمهور ضيق وذلك لتوظيف لغة أجنبية في غالب أعماله (الفرنسية). ومن ثم، فإذا كانت تجربته قد توقفت، كما توقفت تجربة مسرح المقهى التابع للمسرح البلدي بالدار البيضاء، لبعدها عن منظور الثقافة المغربية واندراجها في نطاق مسرح مغربي فرنكوفوني، فإن المسرح المغربي سيعرف انقطاعا في مسيرته التأسيسية، وذلك من خلال توجه بوليفاري جديد تجلى في أعمال «مسرح البساتين» «درهم الحلال» وفي أعمال فرق أخرى كان هدفها ترويج بضاعة تجارية في شكل مسرحيات ساقطة مثل (بنت الخراز - الزوجة المثقفة - سعدك يا مسعود - النخوة على الخوة إلخ) لا ترقى إلى مستوى الممارسات التقليدية الأولى

التي لمسناها في أعمال «فرقة المعمورة» وغيرها من الفرق الأخرى كفرقة عبد القادر البدوي التي لا يمكن الحديث عنها إلا كفرقة ذات حضور متألق وإن كان عملها الفني لا يسعى إلى تأسيس مسرح مغربي متميز، بقدر ما يسعى إلى ترسيخ منظومة مسرحية ذات بعد اجتماعي وتعليمي.

## 4 - نحو تأسيس فعلي للمسرح المغربي:

### 1) محاولة الصديقي:

إذا كانت بدايات المسرح المغربي قد ظلت في الغالب وإلى نهاية الستينات مرتبطة بتقاليد المسرح الكلاسيكي، والبوليفاري والعبثي، والواقعي، فإن من علاماتها البارزة على الصعيد الفني والجمالي هو اهتمام «الصديقي» بالتراث المغربي ومحاولته الغوص في أعماقه لمسرحته واكتشاف صيغة مسرحية عربية كما سبقت الإشارة إلى ذلك. ولأن هذا التراث ينطوي على قيم جماعية، فإن لجوء الصديقي إلى منابعه قد تم عن وعي مسبق. لذلك اتخذ «الحلقة» فضاء سحريا يخول له تقديم عرض شامل يوظف العديد من الوسائل التقنية التي تجمع بين المألوف والغريب، بين الشاعري والمبتذل، بين السمعي والبصري، بين الإنساني والشيئي. وهذا يعني أن مكونات «الفضاء الإيطالي (الحفرة، الكواليس/المقصورة) لم تعد لها مجرد وظيفة معمارية، بل صارت تقوم بوظيفة ترتبط أساسا بعملية إنجاز الفرجة، أي أنها تدخل كعناصر في العرض إلى جانب عناصر أخرى؛ مما يؤدي في الأخير إلى خلق تواصل جمالي يثير إحساس المتلقي ويجعله مشاركا في العمل.

وبعبارة أخرى، فإن التأسيس لمسرح مغربي لدى الصديقي يجب أن يراعي كل شيء «الحركة التي هي روح اللعب، الكلمات التي هي جسم العمل المسرحي، الخطوط والألوان التي هي كينونة الديكور، الإيقاع الذي هو جوهر الرقص» (غوردن غريج). وبالتالي، فإن أبسط علامة لديه - وإن كانت لوحة فطرية أبدعها الوجدان الشعبي - لا يمكن حضورها في الركح إلا من خلال قيامها بوظيفة أساسية، وكذلك الإفراط في الحركات وطريقة التلفظ بمقاطع الحوار. كل ذلك يرمي إلى تحقيق الانزياح بين الدال والمدلول. بمعنى آخر، إن صيغة المسرح التي يفترضها الصديقي ويريد تأسيسها تهدف أولا إلى تحطيم عنصر الإيهام الذي يقوم عليه المسرح الكلاسيكي. ولهذه الغاية، فإن لعبة «الانزياحات» - سواء على مستوى الديكور أو الملابس أو على مستوى النص - تخول له خرق قانون اللعبة المسرحية الفصيحة المرتبطة بجمهور برجوازي، وابتداع لغة مسرحية جديدة تتوجه إلى جمهور واسع من خلال ما تنطوي عليه من شاعرية في وظائفية الأكسسوارات التي تستعمل استعمالا شاعريا متعددا، وكذا من خلال تجسيد فني للألعاب الطقوسية الشعبية، وتوحيد العنصر اللفظي مع العنصر الغنائي والحركي عبر شعرية مسرحية فذة (مسرحيات عبد الرحمن المجذوب - مقامات بديع الزمان الهمذاني - أبو حيان التوحيدي.. إلخ).

### 2) محاولة الهواة:

إذا كان الصديقي قد أسس لنفسه وللمسرح العربي عموما صيغة مسرحية تحقق شبه قطيعة مع المفاهيم المسرحية الغربية ومنها على الخصوص استلاب الفنان من لدن الفضاء المسرحي المنغلق (أي المسرح على الطريقة الإيطالية)، وكذا العرض كشبه جلسة مغلقة، فإن الهواة قد حاولوا مسايرة فعله والاستفادة من منطلقاته التأسيسية عن طريق ابتكار صيغة مسرحية في الإبداع والإنتاج.

وعليه، فإذا كانت علاقتهم بالتيارات المسرحية الحديثة في أوربا علاقة اطلاع وتحصيل منذ الحماية إلى نهاية الستينات، فإن ما نتج عنها هو محاولة تأسيس مسرح مغربي يخضع لمنظور فني جديد يخلخل المفاهيم الفنية السائدة، ومنها على الخصوص المسرح التقليدي المؤسساتي الذي يكتسي

شكل لعبة مركبة تفرض تنافسا بين المهارات، واحتضانا ماديا من لدن الدولة. وهكذا، فبعد مسيرة خضعت لحركات مد وجزر استطاع مسرح الهواة منذ بداية السبعينات (أي انطلاقا من المهرجان العاشر) أن يقدم أعمالا مسرحية استفزت وعي الجمهور والنقاد على السواء، لأنها نهجت طريقا مغايرا إن على مستوى النص أو على مستوى مواصفات العرض وخلق علاقة جدلية مع الجمهور.

على مستوى النص: درءا لكل كتابة خطية وتقريرية، عمد النص المسرحي إلى نفي المقدس الكلاسيكي (أي الوحدات الثلاث) ثم صار نصا مركبا ينبذ كل تصور يندرج في نطاق التمركز العقلي Logocentrisme الذي يجعل من النص البنية العميقة والمحتوى الرئيس لفن الدراما... ولهذه الغاية، توجهت الكتابة لدى الهواة إلى اعتماد التراث وإلى تجريد زمانه من محتواه الوضعي واعتباره بعدا إنسانيا عاطفيا أكثر منه بعدا ماديا خارجا عن الذات: الشيء الذي جعل من السبعينات مرحلة وعي الشكل المسرحي ومساءلته. وقد أدى هذا الوعي بالهواة إلى إدراك طريقة اشتغال الشخصية المسرحية وإلى اعتبارها ركيزة البنيان المسرحي، مما جعلهم يوظفونها كعلامة في منظومة العرض مع مراعاة فعلها التاريخي وعلاقتها الجدلية القائمة بينها وبين الحدث المسرحي.

وهكذا، ظهرت أشكال جديدة للكتابة الدرامية تقوم على خلق لوحات وتركيبات فنية تطرح العديد من المواضيع والقضايا في أماكن متعددة وفي أزمنة مختلفة ومتداخلة فيما بينها: مما جعل النص المسرحي يتحدد من خلال «مفهوم التناص» وذلك باعتبار هذا المفهوم مجموعة من العلاقات التي تربط النص الرئيس بغيره من النصوص الأخرى (الغائبة) سواء كانت تاريخية أو اجتماعية أو سياسية.

إن هذا الأسلوب الجديد قد عوض الكتابة التقليدية التي سادت المسرح الاحترافي فترة طويلة، والتي نجد على رأسها كتابات أحمد الطيب العلج واقتباساته البوليفارية التي تدغدغ إحساس الجمهور وتقف في الغالب وراء الأحداث دون طرح تصورات مستقبلية على مستوى التعامل مع الواقع كما تفعل النصوص المقتبسة لدى بعض الهواة، حيث أصبحت «استنباتا» أو انصهارا في النصوص الأصلية كما هو الشأن عند محمد قاوتي (سيدنا قدر) المستنبتة عن مسرحية «في انتظار غودو» لصمويل بكيت و(بوغابة) المستنبتة من «السيد بونتيلا وخادمه ماتي» لبرتولد برشت.

على مستوى العرض: إذا كانت هذه الكتابة تقوم على التراث وعلى كل ما هو عجائبي وسحري انطلاقا من عناوين المسرحيات (عروة يحضرزمانه ويأتي، امرؤ القيس في باريس، القرامطة يتمرنون، تراجيديا السيف الخشبي، سندباد الزمن المتداخل إلخ...)، فإنها قد اتخذت من خلال طابعها الحكائي والسردي شكلا متفجرا يوازي تفجر منظومة العرض أو اللعبة المسرحية التي أصبحت تنتظمها قيم جمالية ولغات متعددة بما في ذلك الإنارة التي أصبحت عنصرا بلاستيكيا، والديكور الذي صار يكتسي رموزا إيحائية من خلال لغته الصامتة والدالة في نفس الوقت، ثم الملابس التي أمست علامة أيقونية ذات وظيفة أساسية.

وبعبارة أخرى، يمكن القول بأن العرض قد اتخذ لدى الهواة طابعه الشمولي رغم قيامه على فنيات بسيطة في غالب الأحيان. ويرجع الفضل في ذلك إلى دور المخرج الذي يضيف إلى النص نصوصا صغيرة لتعزيز إمكانيات العرض ، كما أنه يستلهم حسب قناعته بعض التقنيات الغربية كالمسرح الملحمي (بريشت) أو التسجيلي (بيترفايس) أو الفقير (غروتوفسكي) دون إهمال عنصر أساسي وهو تحقيق الفرجة عبر ترسيخ الأشكال الشعبية والماقبل/ مسرحية التي تساعده على التوفيق بين الأصالة والمعاصرة، وتحطيم الإيهام الذي ينحصر في التقليد الكامل للواقع كما هو الشأن في المسرح الاحترافي التجاري.

وهكذا، فإن إقحام نصوص وساطية وجمالية للعب داخل النص الأصلي تؤكد مدى إدراك الهواة لأهمية العرض، وضرورة مساهمة الجمهور فيه وانفتاحه على أشكال التواصل الجديدة بهدف وعي أوضاعه والخروج من غفلته، والوقوف على سيرورة التاريخ.ولتحقيق هذه المشاركة واستبطان وعي الجمهور، قام الهواة بتأسيس نظريات مسرحية تعيد النظر في الممارسة السائدة، وتسعى إلى طرح فرضيات جديدة تفتح الطريق أمام مشاركة الجمهور.

من هذه النظريات، »احتفالية»عبد الكريم برشيد التي تلح على ضرورة انتشال المتلقي من حالة»الاندماج»التي وضعه فيها المسرح الكلاسيكي، واشتراكه في اللعبة المسرحية؛ وبالتالي، فإن المسرح الاحتفالي يتوجه مباشرة إلى هذا المتلقي عن طريق إلغاء الحواجز والستائر والكواليس وبناء قواعد اللعبة في حضرته وأمامه وبمشاركته.

وفي نفس الخط، أطلقت نظرية»المسرح الثالث»(المسكيني الصغير وجماعته) مصطلح المتفرج/العين على المتلقي؛أي المتفرج الذي يجب أن لا يكون خارج الحدث وإنما داخله، بحيث يفكر فيما يحدث وفي ملابساته وأسبابه حتى ينتقل إلى مرحلة التحليل وتغيير محيطه بعد أن كان قبل في مرحلة المشاركة.

أما نظرية «المسرح النقدي» (للمرحوم محمد مسكين)، فإنها تركز على الطابع الشمولي الكلي للابداع المسرحي.لذا، يستمد المسرح النقدي أصالته من التعبيرعن اللحظة وتجاوزها، كما أنه يدعو إلى مشاركة الجميع في عملية البحث عن أشكال وتقنيات الكولاج المسرحي.وهو بذلك يلح على مشاركة الجمهور واستدعائه في كل مناسبة لمعاينة العملية الإبداعية والمساهمة فيها.

إن هذه المشاركة قد أخذت شكل تواصل مباشر في «مسرح المرحلة» الذي أسسه الفنان الراحل حوري الحسين؛ وهو مسرح يسترشد بحركة التاريخ، ويحرص على أن يتحول الفعل المسرحي إلى صرخة لتمكين المتفرج من اتخاذ موقف تجاه الحياة وتركيبتها الاجتماعية المعقدة، وليتحرر من عقده وإحباطاته وفق شروط الفرجة المتكاملة التي يجب أن تتم في الأحياء الجامعية، والمعامل، والساحات العمومية حتى يكون التصور الذي يهدف إليه المسرح متمشيا مع المرحلة الراهنة.وبما أن هذا المسرح يقوم على المبادرة الفردية، تأليفا وإخراجا وتمثيلا، فإنه يدفع بالإنجاز المسرحي إلى المستوى الجمعي عن طريق النقاش والمشاركة لأنه يعتبر رقابة الجمهورأوسع من رقابة المبدع؛ومن هنا خضوعه لجدلية الواقع وتحرره في مجال التعامل.

* * *

لقد أنتجت هذه النظريات وغيرها من الممارسات المسرحية الهاوية نصوصا ذات مسحة درامية عالية عمل على نقلها فوق الركح مخرجون، وكتاب أكفاء أمثال عبد العزيز الزيادي، كريم بناني، محمد بلهيسي، محمد بودلال، محمد تيمد، محمد الكغاط، لحسن قناني، عبد القادر عبابو، سعد الله عبد المجيد، بوسرحان الزيتوني، ابراهيم نشيخ، عبد المجيد فنيش وغيرهم. وكما سبقت الإشارة إلى طرق كتابتها وعرضها، فإنها قد ساهمت(كما فعلت ذلك أيضا نصوص الطيب الصديقي ومحمد شهرمان، ومحمد قاوتي وعبد الكريم برشيد)في تطوير الحركة المسرحية في المغرب واندراجها في أفق الحداثة منذ بداية السبعينات، وذلك من خلال ارتباطها الوثيق بشعريات المسرح الأوروبي وتقنياته، مع الحرص على الاستفادة من التراث الفرجوي العربي ومن أدبياته وتاريخه المجيد.

إضافة إلى ذلك استطاعت هذه النصوص من خلال أنماطها اللغوية المتعددة أن تثمر فوق الخشبة قيما جمالية جديدة، وأجناسا درامية غير متداولة(مونودراميات عبد الحق الزروالي - مرتجلات محمد الكغاط - بساطات الطيب الصديقي - ملحونيات عبد المجيد فنيش إلخ..)، كما استطاعت أن تعرف الجمهور بمشاكله وقضاياه العريضة من

خلال ما قدمت له من رؤى اجتماعية وسياسية يرصد بعضها سنوات القمع (سنوات الرصاص) التي عاشها المغرب منذ منتصف الستينات. وهذا ما لم تفعله بعض الإنجازات المسرحية الاحترافية، رغم جودتها، لأنها كانت تخضع لرقابة ذاتية ومؤسساتية (عروض الفرقة الوطنية مثلا).

لهذا يمكن التأكيد على أن جدية خطاب المسرح الهاوي وحرصه على تعميق البحث الفني الدرامي هما من العوامل التي جعلت بعض أعلامه ينخرطون في مجال الاحتراف، وإن كان بعض الدارسين يرجعون ذلك إلى انحسار تجاربه منذ منتصف الثمانينات. والواقع أن هذا الانخراط كان دعما للمسرح الاحترافي الذي تقلصت عروضه بحكم هيمنة الفرق التجارية التي استحوذت على الجمهورمن خلال أعمالها الكوميدية الفجة التي تجد طريقها إلى التلفاز بعد نهاية الجولة عبر المدن..

* * *

## 5- تحول الممارسة المسرحية ودعم إنتاجيتها

ونظرا لإهمال الدولة للقطاع المسرحي، فقد عمد الهواة إلى المطالبة بإصدار قانون منظم للممارسة المسرحية يخول لهم المساهمة الفعلية في الحركة الثقافية الوطنية.وقد التحموا لهذه الغاية مع بعض المحترفين:الشيء الذي أدى إلى انعقاد المناظرة الأولى حول الثقافة المغربية بمدينة تارودانت (سنة 1986)، ثم تلاها تأسيس المعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي (1986 - 1987)، إضافة إلى ذلك، تم طرح مفهوم «الاحتراف» ومناقشة أبعاده وأهدافه خلال مناظرة فاس التي انعقدت سنة 1990.وبعدها (أي في السنة الموالية) أمكن تطبيق نتائجها من خلال صياغة مشروع قانون للمسرح المغربي يحدد الاحتراف، باعتباره ممارسة تشكل مصدرا ماديا لكل محترف مسرحي. وفي نفس الفترة (أي في شهر مايو1991) نظمت بالدار البيضاء المناظرة الأولى للمسرح الاحترافي؛ وبعدها بسنتين(1993) تأسست النقابة الوطنية لتوحيد المسرحيين والدفاع عن مطالبهم.ولكنها لم تتمكن من بلورة مفهوم الاحتراف إلا في مؤتمرها الثاني الذي احتضنته مدينة مكناس خلال شهر فبراير 2010. ومع ذلك، فقد أمكن لها خلال موسم(1998 - 1999) أن تتفاوض مع وزير الثقافة محمد الأشعري حول مشروع»الدعم المسرحي»الذي تم تفعيله وتعميمه على الفرق.

في غمرة هذه المطالب، ظهرت فرقة»مسرح اليوم»سنة 1987 بقيادة عبد الواحد عوزري والفنانة المقتدرة ثريا جبران.وقد حرصت هذه الفرقة على تأسيس ممارسة مسرحية جديدة ومنتظمة تنحصر في تقديم أعمال فنية ترتكز على تقنيات درامية حديثة سواء على مستوى الكتابة الركحية، أوعلى مستوى الإخراج والأداء.وهذا ما جعل عروضها تحقق نجاحا كبيرا نظرا لتنوع أساليبها وإعدادها اعتمادا على عدة أجناس أدبية، وعلى كتاب مرموقين أمثال محمد الماغوط (حكايات بلا حدود)برتولد بريشت (السيد بونتيلا وتابعه ماتي)التي أعاد كتابتها محمد قاوتي /بوغابة)، جان جونيه (أربع ساعات في شاتيلا) عبد اللطيف اللعبي (الشمس تحتضر) عبد الكريم برشيد (النمرود في هوليود) إلخ..

لقد استمر عطاء هذه الفرقة خلال ست عشرة سنة بمعدل عمل مسرحي في كل موسم يشكل قطبه الرئيس الفنانة ثريا جبران التي أمتعت الجمهور بأدوارها الرجولية والنسائية في أعمال مثل بوغابة - نركبو لهبال - عباس تيمورلنك - الباتول - العيطة عليك - امرأة غاضبة - نركبو لهبال...لهذا، يمكن اعتبار هذه الإنجازات منعطفا جديدا في تاريخ الحركة المسرحية المغربية التي ستعرف بدء من منتصف التسعينات فيضا زاخرا من التجارب الفنية.

ويرجع ذلك إلى عدة عوامل نذكر منها ما يلي:

1 - تفعيل سياسة الدعم المسرحي الذي نتج عنه ظهور عدة فرق في جل المدن المغربية، يتشكل أعضاؤها

في الغالب من ممثلين وفنيين محترفين وآخرين من الهواة، ومنهم على الخصوص بعض المخرجين الذين صنعوا مجد المسرح الهاوي.

2. مشاركة خريجي المعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي في دعم الحركة المسرحية الوطنية وتجديد آفاقها من خلال ما تلقوه أو استوعبوه من دروس في موضوع المسرح وتقنياته، وكذا في مجال السينوغرافيا والتمثيل والإخراج.

3 . التحول السياسي الذي عرفه المغرب منذ نهاية التسعينات، والذي تجسدت مظاهره في تجاوز أخطاء الماضي، وتدشين مرحلة الحوار والإصلاحات الجذرية، وبناء دولة الحق والقانون والعدالة والديمقراطية وذلك على يد حكومة التناوب (1998 ـ 2002) التي كان يرأسها عبد الرحمان اليوسفي (من حزب الاتحاد الاشتراكي).

إن كل هذه العوامل وغيرها هي التي ساعدت على ازدهار الحركة المسرحية، مما دفع وزارة الثقافة إلى برمجة مهرجان وطني للمسرح عرف دورته الأولى سنة 1998، وما يزال إلى اليوم يفتح آفاقا جديدة أمام المسرحيين الشباب لتقديم أعمالهم الفنية في محاذاة مع الاحترافيين الرواد. وإذا كان من الصعب التأريخ لهذه الفترة وما بعدها نظرا لتكاثر الفرق، وتغيير أسمائها أحيانا، ونظرا لظهور فاعلين جدد من المخرجين والكتاب والسينوغرافيين، فإن ما يجب ملاحظته هو أن المسرح المغربي دخل في حركة دؤوبة جعلت ممارسته تتأرجح مابين مسرح درامي فني أو تجاري، ومسرح «ما بعد درامي»، يخترق ماهو سائد لإنتاج عروض تقوم على المغامرة والبحث عن أشكال درامية وفرجوية تحقق التنوع والاختلاف.

إن هذا التأرجح هو الذي جعل خصوصية المسرح المغربي تبدو شبه غائمة نظرا لتعامله مع عدة «لغات» مسرحية، ونصوص متنوعة الآفاق الفكرية، منها ما ارتكز على الاقتباس أو كتابة ثانية (مافعله مثلا عبد اللطيف فردوس مع مسرحية «سلطان الطلبة» لعبد الصمد الكنفاوي ومع نصوص من الريبيرتوار العالمي). ومنها ما تم تجديده (بساطات الطيب الصديقي وكوميديات أحمد الطيب العلج)؛ ومنها على الخصوص ما ألفه كتاب معروفون ومخرجون/كتاب (عبد الكريم برشيد، سعد الله عبد المجيد، المسكيني الصغير، يوسف فاضل، شكير عبد المجيد، الزبيربن بوشتى، سالم كويندي، حسن هموش، ادريس الروخ، بوسلهام الضعيف، ابراهيم هنائي، خالد ديدان، محمد زيطان، حسن لمراني، كريم لفحل الشرقاوي، مسعود بوحسين، عبد الحق الزروالي، عبد الكبير الشداتي، محمد الحر، رشيد أوطرحوت، سعيد ضريف وأخوه أحمد، عبد الإله عاجل، عادل أبا تراب، ابراهيم رويبعة، سعيد عامل، عبد العزيز بوزاتي، محمد أمين بنيوب وغيرهم...

وهكذا لم يعد الحديث عن أزمة النص موضوعا متداولا في الأوساط الفنية إلى درجة أن بعض المسرحيات العالمية كانت تقدم في نفس المهرجان بكتابة درامية مختلفة وبأسلوب مغاير كماهو الشأن مثلا بمسرحية «في انتظار غودو» لصمويل بكيت، أو مسرحية «بيت سارا برناردا» لفريديريكو غارسيا لوركا التي قدمتها فرقتان خلال الدورة السابع عشرة للمهرجان الوطني (2005) واستمرت إحداهما (فرقة مسرح هانية) في تقديمها مرات عديدة تحت عنوان «بنات للامنانة» ثم تحولت في الأخير إلى مسلسل تلفزيوني.

* * *

## 6 - الحساسية الجديدة:

رغم هذه التراكمات التي حققها المسرح المغربي منذ بداية السبعينات، فهناك العديد من المسرحيين الذين لايعترفون بإنجازاته الهامة كما نقرأ ذلك في الكثير من الحوارات الصحفية. بل إن من الشباب الجدد من يضرب عرض الحائط كل ما حققه الرواد بما في ذلك ما سبقهم من تجارب شبابية. من هنا يبقى النقد المسرحي (وخصوصا

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

النقد الجامعي) المنبر الوحيد الذي حرص دوما على متابعة الحركة المسرحية، وتحليل إنتاجيتها، والوقوف على حساسياتها المتعاقبة، ومنها الحساسية الجديدة التي أفرزت فرقا جديدة تتكون في الغالب من بعض خريجي المعهد العالي للفن المسرحي الذين لهم اختيارات ذاتية على مستوى تطوير التجربة المسرحية المغربية، خصوصا وأن علاقتهم بمخرجين أجانب( خلال ورشات تدريبية خارج المغرب وداخله )وتأثرهم بالأوضاع الجديدة السائدة في المغرب، وبأحداث الربيع العربي جعلهم يبحثون عن طرق أخرى للتعامل مع المتلقي. حيث يرى أحد كتاب هذه الحساسية (وهو إدريس كسيكس )أن هدف مسرحهم»هو الانفتاح على التساؤلات الموجودة في المجتمع المغربي الحالي ليس من خلال الكتابة فقط، وإنما أيضا من خلال اتخاذ المسرح منتوجا فوق الركح يتماهى فيه الجسد والصوت والإيقاع وما يمكن أن يقدمه للمتفرج الذي يجب أن يحس بالعمل الإبداعي، وينتمي إليه وليس مشاهدته فقط»(1)

على ضوء هذا الاختيار، أعلنت فرقة «دباتياتر(المسرح الآن) - التي تعمل في نطاق شراكة واتفاق مبدئي مع فرقة» دها وسا»(الآن وهنا) - عن رفضها للتعامل مع التراث وعن كون عروضها لا تعالج إلا راهنية الواقع كما هو الشأن في مسرحية»هو» التي أعدها وأخرجها»جواد السنوني»سنة 2008لطرح قضية العبودية الطوعية أو انصياع الفرد للسلطة العليا. وكذلك الشأن بمسرحية»كولو»التي كتبها إدريس كسيكس وأخرجتها زوجته إيمان الزروالي (سنة 2012)، وقام بأداء أدوارها ست نسوة تتاوبن على سرد الحدث ولو أن الموضوع يتمحور حول امرأة واحدة (فوزية)تحكي قصة اغتصابها من لدن زوج أمها.

إن مثل هذه الموضوعات المرتبطة بالمرأة وصراعها من أجل التحرر والانعتاق من هيمنة الرجل، وطابوهات المجتمع قد شقت طريقها منذ نهاية التسعينات حينما قام المخرج بوسلهام الضعيف بكتابة وإخراج مسرحية «راس الحانوت»التي تقدم صورة مأسوية لامرأة( حادة )تعرض جسدها للمحو والاغتصاب. ولكنها قاومت بإرادتها الصلبة لتعيش حياتها في أسمى مظاهرها ولحظاتها. وللتذكير، فقد حصلت هذه المسرحية على الجائزة الكبرى في المهرجان الوطني الأول(1998/ 1999)الذي ترأس لجنته التحكيمية المسرحي الكبير الطيب الصديقي.(2)..

وفي نفس السياق، يمكن الإشارة إلى بعض المسرحيات التي قدمتها فرقة»مسرح اليوم»وأدت أدوارها الفردية ثريا جبران، وبعدها فرقة أفروديت..ومسرحيتها»فيولون سين» Scene / Violenالتي جمعت محكياتها عن شهادات واقعية لأمهات عازبات الممثلة آمال عيوش، وأعد النص والدراماتورجيا المخرج والسينوغرافي عبد المجيد الهواس مع إضافة مقتطفات من نصوص الطاهر بنجلون ومحمد بنكطاف وداريوفو وبرنارماري كولتيس (قدم العمل سنة 2006).

ولاننسى أيضا مسرحية48.4 للكاتبة الإنجليزية سارة كين Sarah Kane التي قامت بإعدادها وإخراجها أسماء هوري (سنة 2012)وكذا مسرحية«ديالي»(أي فرجي)التي أثارت موضوعتها ضجة إعلامية كان طرفا فيها المسرحي عبد الكريم برشيد عندما تعرض تعليقه على «لا أخلاقية» العمل إلى مواجهة عنيفة من لدن المخرجة/الكاتبة نعيمة زيطان.

* * *

هذه فرشة مقتضبة لمسارات المسرح المغربي الذي تعامل منذ نشأته الأولى (1924) مع نصوص عربية وغربية، وقدم عروضا فنية تتأرجح بين الجودة والتعثر، وتعرض لتحولات هائلة، وعاش خصوماته وأزماته العائلية، وكذا إحباطاته مع المؤسسة. ولكنه ظل صامدا ومتنوع الآفاق والمدارس إلى أن عرف مسارا جديدا جعله منذ منتصف

التسعينات يتعامل مع جماليات ركحية متطورة تنعكس في توظيف الصورة البصرية، والسينوغرافيا الإبداعية وعلى الخصوص اللغة الجسدية واللغة الأدبية اللتين تقفان في موازاة لغة أدائية (عامية ـ أمازيغية ـ عربية فصيحة ـ فرنسية) تظل حاملة لرسالة فكرية ترصد وضع الإنسان في الكون، كما تحدد هوية الثقافة المغربية وتعددها وحوارها مع الثقافات الإنسانية الأخرى.

---

### هوامش

1 ـ حوارات إدريس كسيكس ـ جريدة «أخبار اليوم» الأربعاء 21 / مارس/2012

2 ـ قامت بدور «حادة» الفنانة المقتدرة فاطمة عاطف.

# المسرح المغربي في عهد الحماية

## ملامح من بنية الخطاب

رشيد بناني

لقد قر في كثير من الأذهان أن المسرح المغربي خلال فترة الحماية، لا سيما في مدينة فاس، قد كان مسرح نضال سياسي شديد ومواجهة مباشرة وعنيفة مع السلطات الاستعمارية؛ وتؤكد على ذلك بحرارة العديد من الكتابات المتأخرة التي تناولت هذه المرحلة المبكرة من تاريخ المغرب الحديث؛ غير أن المتأمل في اليوميات التي توثق لبدايات المسرح المغربي أو التي كتبت عنه وغطت عروضه في حينها، يكتشف أن هذا الأخير لم يكن، في أغلب لحظاته، أداة معارضة مباشرة أو عنيفة للسلطة الاستعمارية القائمة، بقدر ما كان تعبيرا فنيا عن هموم المدينة والإنسان في تنوعها وتشعبها واختلافها، كما كان في نفس الوقت أداة تجمع ما بين هاجس المتعة والتسلية وهدف التوعية والتربية والبناء الاجتماعي وكذا التلميح السياسي. وإذا كانت بعض الأعمال التمثيلية قد تحولت، في وقت معين لاحق، إلى أداة للمواجهة السياسية المباشرة والقوية للاستعمار، إبان فترات الغليان الوطني واشتداد معركة الاستقلال في بداية خمسينيات القرن 20، فإن ذلك لم يحول السياسة إلى هاجس وحيد أوحد لفنانينا الدراميين، ولم يشغلهم عن الإخلاص لأصول فنهم والرغبة في الإبداع المتوازن فيه؛ وهذا ما سنحاول بسطه في هذه المقالة.

### ملامح الخطاب في مسرح ما بعد الحرب العالمية الأولى :

لقد ساهمت مجموعة من الكتابات المتأخرة (التي كانت بداياتها في ستينيات القرن 20) في بروز ذلك الحكم التعميمي غير المعلل، مع ما صاحبه من ترسيخ لأسطورة استشهاد محمد القري بسبب ما سمي معارضة مسرحه للاستعمار الفرنسي، نذكر من أوائل هذه الكتابات ما صرح به الكاتب عبد الله الستوكي في إحدى مقالاته :

**((أحس الطلبة بالتيار الأدبي المجدد الذي ظهر في المشرق، فأخذ بعض الطلبة الوطنيين بعض الترجمات الشرقية لموليير واجتهدوا لإعطائها مدلولا سياسيا عند العرض... وذهب ضحية هذا التيار أحد المسرحيين اللامعين، فقد توفي القري إثر تعذيبه معاقبة له على تلك العروض السياسية)).**

وربما أسهم في ميلاد هذا الاعتقاد ثم انتشاره ورسوخه استشهاد المؤلف المسرحي محمد القري عقب مشاركته في المظاهرات الوطنية التي اندلعت بمدينة فاس سنة 1937؛ وربما ساهم في قبول هذا الاعتقاد آنذاك وتداوله وجود مناخ سياسي معارض مهيمن على الثقافة في المغرب منذ ستينيات القرن الماضي.

ومعلوم أن محمد القري قد شارك في تأجيج وقيادة مظاهرات 1937 باعتباره خطيبا سياسيا يمثل **حزب الحركة القومية** (حزب الشورى والاستقلال لاحقا)، ويؤجج ثورة الناس داخل المساجد

ويحمسهم بخطبه النارية للاحتجاج قبل خروجهم للمظاهرة في الشوارع؛ لذلك فإن سجنه بسبب ذلك ثم وفاته داخل معتقل (كوليما) العسكري خلال نفس السنة المشار إليها، لم يكونا نتيجة مباشرة لنشاطاته الأدبية ولعروضه الفنية التي قدمتها الفرق المسرحية، كما يعتقد الكاتب المشار إليه، وإنما كانا بسبب نشاطه الوطني الحزبي العام، وتزعمه للمظاهرات الاحتجاجية المذكورة.

وبعد ما كتبه عبد الله الستوكي أصدر الأستاذ عبد الإله الكتاني، خلال عقد السبعينيات، سلسلة من المقالات الهامة التي نشرتها مجلة (فنون) التي كانت تصدرها وزارة الثقافة، يوثق فيها بالصورة والشهادة والقصاصة الصحفية لبدايات الحركة المسرحية في عدد من مدن المغرب؛ وتتضمن هذه المقالات مجموعة من أوصاف العروض وملخصات المسرحيات المعروضة وتفاعلات الصحافة المعاصرة لها معها، وكلها تسير في الاتجاه المخالف لما قاله الستوكي؛ ولكن صدور هذه المقالات التوثيقية، وإقبال القراء على تداولها، لم يؤد دوره التصحيحي، ولم يساهم في تغيير ذلك الاعتقاد المضلل وذلك الحكم العاطفي التعميمي، واستمرت معظم الكتابات اللاحقة تؤكد على هيمنة السياسة المباشرة على الخطاب المسرحي في المغرب خلال فترة الحماية.

وقد حاول الأستاذ عبد القادر السميحي أن يدخل بعض الموضوعية المحدودة على هذا الحكم، حيث استثنى منه فرقا مسرحية يعرفها عن قرب، وهي الفرق التي كانت ناشطة في منطقة طنجة خلال الحكم الدولي، حين يقول : **((والواقع أن سياسة الإدارة الدولية القائمة على قمع الروح الوطنية، كانت تدعو الوطنيين إلى التقية الفكرية، من حيث تجنب إثارة الآراء السياسية والاجتماعية في صيغة مباشرة. وكان الرمز وسيلة لإثارة الأفكار التغييرية بواسطة المسرحيات التاريخية العربية...))**؛

غير أن السميحي نفسه لا يلبث أن يعود ليؤكد على نفس الأحكام الخاطئة المتداولة بالنسبة لبقية مناطق المغرب، وعلى رأسها مدينة فاس، حيث يقول : **((وعلى العكس المسرح الفاسي في نفس هذه الفترة... كان مسرح المجابهة العنيفة، يثير المواقف الحاضرة المتصلة بالوضع القائم إلى درجة أن الرقابة كانت تمنع عرض الكثير منه. وقد استشهد المرحوم محمد القري بسبب آرائه الحرة المباشرة في مسرحياته))**.

والغريب أن هذه الأحكام قد بقيت متداولة، إلى يومنا هذا بين الكتاب والمسرحيين، وكأنها أمر بديهي لا يحتاج إلى دليل، حتى بين الجامعيين أنفسهم؛ وبناء على هذه الأحكام نفسها تم التقليل من القيمة الفنية للممارسة المسرحية خلال هذه الفترة برمتها، في اعتبار دارس مثل عبد الواحد عوزري الذي نجده يقول عن هذه الحقبة بصيغة لا تخلو من توكيد وثقة :

**((في مرحلة أولى... لم يكن المسرح سوى خطاب سياسي وطني، ونوع من المرافعة ضد الوجود الاستعماري بالمغرب؛ إنها فترة ميلاد مسرح المقاومة))**.

ثم يستنتج الكاتب، في نفس الكتاب، حكما لا يقدم عليه دليلا، كالتالي : **((كان مسرحا تحتل فيه الجوانب التقنية أهمية ثانوية... ولأنه بدون قاعدة تقنية أو طموح جمالي، فقد اعتبر هذا المسرح بحق مسرحا ساذجا))** (نفسه، ص 27).

ورغم هذه التأكيدات المتواترة وهذه الاستنتاجات الظالمة، فإن من يعود إلى الوثائق التي تؤرخ لبدايات المسرح في فاس، وغير فاس، متمعنا في عامة مواضيعه، وفيما كتبته عنها الصحافة التي واكبته في إبانه، والأوصاف التي نشرتها عن مختلف أعماله، سوف يجد ما كان يعرض على خشبة المسرح في فاس متشابها تماما مع ما كان يعرض في طنجة أو في الرباط أو في تطوان أو الدار البيضاء أو غيرها من المدن المغربية، بل خارج الحدود المغربية أيضا. لقد كان هذا المسرح يطرح أكثر المواضيع الإنسانية بهجة

ARCHIVE http://archivebeta.Sakhrit.com

وإمتاعا للمتفرج المغربي، مثل مواضيع الغرام والمغامرة والتاريخ والعاطفة المتأججة والحلم الرومنسي؛ نذكر كأمثلة على ما نقوله مسرحية (**شهداء الغرام**) (1928) المقتبسة عن (روميو وجولييت)، و(المنصور الذهبي) (1928)، و(**الشهيدة**) (1929) المقتبسة عن رواية (غادة الكاميليا) لألكسندر ديماس الإبن، والتي أثارت اهتماما وإقبالا جماهيريا في جولة مغربية واسعة ناجحة، أو (هارون الرشيد مع خليفة الصياد) (1931)، أو (**الحب فداء الغرام**) (1932)، أو (**أميرة الأندلس**) لأمير الشعراء أحمد شوقي (1933) التي شكلت هي حدثا ثقافيا وأدبيا متميزا...

لقد كانت لهذا المسرح أيضا مواجهاته الرمزية الذكية ومناوراته الحذرة لسلطات استعمارية لا تتساهل في متابعة ومراقبة وإسكات كل الدلالات السياسية الخطيرة على وجودها؛ نذكر كمثال على ذلك مسرحية (صلاح الدين الأيوبي) لنجيب الحداد (1927) التي قدمتها في نهاية العشرينات أكثر من فرقة في أكثر من مدينة مغربية، وكانت من أنجح أعمال هذه الفترة المبكرة. لقد كانت هذه المسرحية المستمدة من التاريخ تثير بدون شك شعور الاعتزاز والحمية والنخوة الوطنية في نفوس من شاهدها من المغاربة، كما كانت تذكرهم ببطولات غابرة ومجد سالف؛ ولكنها، بالرغم من ذلك، لم تعلن المواجهة الرافضة للأجنبي المحتل بقدر ما كانت تدعو إلى المصالحة والاحترام المتبادل بين المسيحيين والمسلمين.

كما نذكر، كمثال ثان، مسرحية (**طرتيف**) التي ترجمها المهدي المنيعي وعبد السلام التويمي، وقدمتها **فرقة قدماء تلاميذ ثانوية مولاي إدريس** بفاس سنة (1928). لقد أحدثت هذه المسرحية رجة اجتماعية غير مسبوقة، وحركت احتجاجات رجال بعض الطرق الدينية المتزمتة الذين رأوا فيها انتقادا لشيوخهم وسلوكاتهم؛ وكان بعض هؤلاء الشيوخ من المتعاملين مع سلطات الحماية، مما اضطر هذه السلطات إلى منع عروض المسرحية. ولكن (**طرتيف**)، رغم الرجة الاجتماعية التي أحدثتها، لم تكن هي بدورها تحمل العداء أو الرفض أو المواجهة المباشرة أو العنيفة للسلطة الاستعمارية الحاكمة بقدر ما كانت تحمل النقد لأحد أوجه الواقع الاجتماعي وتدعو إلى الإصلاح. وقد كتب روجيه لوتورنو مقالة يتذكر فيها هذه الحادثة، بعد عشر سنوات من وقوعها، يقول فيها :

**((لقد تم تقديم مسرحيات موليير مرات عديدة قبل الآن بفاس، من طرف المغاربة المسلمين؛ بل لقد قدمت طارتوف، منذ عشر سنوات، فأثارت من الانفعال مثل الذي أثارته بباريس منذ قرنين ونصف)).**

وإذا تركنا جانبا هذين العملين اللذين تلونا جزئيا بالطابع السياسي، ولو دون أن يكونا مسرح مواجهة عنيفة أو مباشرة للسلطات الحاكمة، فإننا نجد معظم المجهود المسرحي الذي بذله المغاربة، في المرحلة الأولى من عهد الحماية، يكتسي بالأساس طابع الدعوة إلى الإصلاح الاجتماعي، وتربية الفكر والسلوك، وتحديث المجتمع المغربي، ونشر الثقافة العربية الأصيلة.

لقد كان المسرح شكلا فنيا حديثا وممارسة ثقافية واجتماعية جديدة على المغاربة؛ تعرفوا عليه، أولا، من خلال نشاط الفرق الفرنسية التي كانت ترد على بلادهم لإمتاع الجاليات الأجنبية المقيمة في المغرب؛ ثم تعرفوا عليه، ثانيا، من خلال الدروس التي تلقاها شبابهم المتعلم في المدارس العصرية التي أسستها سلطات الحماية؛ كما تعرفوا عليه أساسا وبشكل ملموس وحي من خلال الجولات الفنية التي قامت بها بعض الفرق المصرية والتونسية عبر مدن المغرب؛ لذلك كان إنشاء الفرق وإنتاج المسرحيات يشكل في حد ذاته إضافة نوعية، وخطوة هامة في سبيل تحديث المجتمع المغربي وإغنائه بشكل فني تعبيري عصري لم يكن له وجود من قبل؛ وهذا ما قامت به الشبيبة المغربية المتعلمة في المدارس العصرية ودعمته سلطات الحماية في البداية،

ARCHIVE
http://Archive.Sakhrit.com

باعتباره إنجازا من إنجازاتها في مجال نشر التعليم وتحديث الثقافة والمجتمع؛ وهذا ما يعبر عنه أحد الصحفيين في تعليقه على مسرحية **(صلاح الدين الأيوبي)**، المشار إليها أعلاه، حين عرضتها فرقة ثانوية مولاي إدريس أول مرة بفاس سنة (1927) :

**((وقد علمت الشبيبة فيما علمت، يوم أن كانت كارعة في حياض التعليم، أن من الفنون الجميلة فن التمثيل الذي يغرس الفضائل في النفوس ويربي ملكات الشعور والإحساس، ويدعو النفوس إلى المعالي، ويأخذ بزمامها إلى الكمالات، فكلفت به كلف المجنون بليلاه، وتمنت أن يشرق على ربوع وطنها يوما من الأيام نوره اللامع.**

**وما كانت تظن أن ذلك الكمال الذي تبتغيه لوطنها سيتم له على يدها ويكون السرور مزدوجا)).**

ولكن الفن المسرحي، وإن كان ممارسة ثقافية حديثة، فإنه لم يفرق بين خريجي المدارس العصرية وزملائهم من خريجي **جامعة القرويين**، بقدر ما جمع كلمتهم حول هذا الفن الحداثي وخطابه الذي سيساهم لا محالة في بناء مجتمع جديد ومتقدم؛ لذلك كان أول من احتفى بمسرحية **(صلاح الدين الأيوبي)** السالفة الذكر، وبفرقة الثانوية العصرية التي قدمتها هو ابن جامعة القرويين الشاعر الأستاذ علال الفاسي الذي نظم قصيدته المعروفة التي تحمل عنوان **(إلى الشباب الممثل)** وضمنها مجموعة من الخاطرات النقدية التي قدمت للمسرحية قراءة وطنية، كما ضمنها عددا من الوصايا الاجتماعية للفرقة الناشئة وللشباب الممثل، تتمثل أساسا في استعادة الثقة بالنفس، والاعتزاز بالوطن ورموزه، والتمسك باللغة العربية، حيث يقول :

كل صعب على الشباب يهون
هكذا همة الرجال تكون
مثلوا ما مضى من فخار
ليرى ما أتاه دهر خؤون
آه لو دام ذلك العزم فينا
كان للعالمين منا شؤون...
يا شباب البلاد أحييتمونا
فلنا فيكم رجاء متين
قد بعثتم رجاءنا فأديموا
سركم واعملوا ولا تستكينوا
واحفظوا ما ورثتم من لسان
فهو روح الحياة والأكسجين
لغة العرب أتقنوها فمنها
كل ما تبتغونه يستبين

ومباشرة بعد عرض (صلاح الدين الأيوبي)، لم يبق النشاط المسرحي في يد خريجي الثانويات العصرية وحدهم، فسرعان ما التحق بهم خريجو جامعة القرويين التي عرفت أروقتها إصلاحا في البرامج والتوجهات؛ وقد اشتهر من بين خريجي القرويين على الخصوص الشاعر محمد القري (1900 - 1937) الذي برع في كتابة نصوص مسرحية ذات طعم أدبي، خصص معظمها للإصلاح الاجتماعي. ويكفي أن نطلع على موضوع مسرحيتيه الأساسيتين **(العلم ونتائجه)** 1928 و**((الأوصياء))** 1932، والصدى الذي خلفته كل واحدة منهما، لنتعرف على التوجه الذي اتخذه نشاط هذا الشاعر الفنان، ولنعرف أيضا أن المواضيع الناجحة التي تناولها المسرح في مرحلة ما قبل الحرب العالمية الثانية لم تكن تتسم بالمواجهة المباشرة للسلطة الحاكمة، وإنما كانت أساسا هي **مواضيع إصلاح المجتمع وتنوير أبنائه.**

لقد كان محمد القري واعيا بطبيعة المرحلة وأخطار المواجهة المباشرة للاستعمار خلالها، كما كان، مثل بقية أتباع الحركة الوطنية، مؤمنا بضرورة البدء أولا بإصلاح المجتمع وتأهيل أبنائه تدريجيا حتى تتمكن البلاد من الاعتماد عليهم في المستقبل؛ ويعبر هو نفسه عن ذلك بوضوح في مقالة يوجهها إلى الكتاب، صاغها سنة 1933 تحت عنوان (**الموضوعات الكتابية**)، يقول فيها :

**((فالمواضيع الكتابية لا تنحصر في المسائل الدينية أو المواضيع التي قد تهيج أفكار الشعب... بل المواضيع الكتابية منها السياسي، وهذا لم يحن وقته بعد، وحتى إذا حان فمن تعقل واحتراس مما لا يسوء الأمة، ولا الدولة الحاكمة فيها. ومنها الأخلاقي، وهذا الوقت هو عنفوان القول فيه، وهو أوان غرسها في النشء النامي والجيل المستقبل الذي يحمل مسؤولية الشعب نحو الحياة)).**

### الخطاب المسرحي بعد الحرب العالمية الثانية :

ينبغي انتظار نهاية عقد الأربعينات لنعاين التقوي التدريجي لاستعمال التمثيل كأداة سياسية مباشرة في نشر أفكار الحركة الوطنية الصاعدة. لقد تعددت الفرق المسرحية بين الشباب وداخل التنظيمات الحزبية الوطنية مع نهاية الأربعينات، ثم تقوى مد هذه الفرق مع حصول المغرب على استقلاله؛ مما جعل بعض الفرق الشابة، أو فرق الأحياء، لا تلتفت في فورة حماسها الوطني إلى المقومات الفنية لأعمالها بقدر ما تعنى بالهم السياسي الذي كانت تفرزه المرحلة. وترسم جريدة (السعادة) صورة انتقادية لهذا النوع من التمثيل بقولها :

**((ولا نذيع سرا إذا قلنا أن جماعة من شبان الحي يجتمعون في الأزقة، ثم يؤلفون فرقة تمثيلية، ثم يكترون المسرح ويعلقون إعلانات تحمل اسم الرواية أو فكرة الرواية، وربما يؤلفون الرواية داخل المسرح وبين الكواليس، ويوزعون الأدوار ويخرجون إلى الجمهور دون خجل. ولماذا الخجل ما داموا يعرفون نقطة الضعف في نفسية الجمهور البسيط ، ونقطة الضعف هذه لا تتجاوز طعن خصمه بخنجر ثم يقف على رأسه خطيبا يتلفظ ببعض الفقرات منها «هذا جزاء الخائنين أعداء الوطن...)) .**

غير أن التعميم هنا أيضا غير صالح لمن يريد امتلاك صورة موضوعية عن المسرح المغربي ومظاهر حيويته وتنوعه خلال هذه المرحلة بدورها. وقد حاولنا في عمل سابق أن نصنف أنواع النشاط التمثيلي التي كانت سائدة في مرحلة ما قبل الاستقلال، وخلصنا إلى تمييز خمس عينات تتقاطع فيما بينها وتتبادل التأثير والتأثر، هي :

1 - **التمثيل العفوي والتقليدي :** الذي يمارسه فنانون شعبيون، ونصادفه في أنماط التعبير الموروثة التي كانت متداولة في الساحات العمومية وفي عدد من الاحتفالات الدينية والاجتماعية، مثل الحلقة والبساط وسيدي الكتفي وسلطان الطلبة...

2 - **التمثيل شبه الاحترافي :** الذي يتراوح بين الدراما والكوميديا والاستعراض، وكان يقوم به فنانون جوالون معروفون ومحبوبون يقبل على أعمالهم الجمهور العام مثل عبد الواحد الشاوي والبشير العلج وبوشعيب البيضاوي...

3 - **المسرح الأدبي :** المكتوب والمنشور في المجلات القليلة آنذاك، ومن أسمائه علال الهاشمي الفيلالي، وأبو بكر اللمتوني، وأحمد عبد السلام البقالي...

4 - **التمثيل الإذاعي :** لاسيما عند ميلاد قسم التمثيل العربي في الإذاعة المغربية سنة 1949 على يد الأستاذ عبد الله شقرون ومن يؤازره من الفنانين الآخرين.

5 - **المسرح الهاوي والجاد :** الذي كان يمارسه عدد من المتعلمين داخل فرق مهيكلة ومنظمة، وتدعمه في الغالب تيارات الحركة الوطنية؛ وكان من أهم أمثلته (فرقة المنار) في الدار البيضاء، و(فرقة النجم المغربي) في مدينة فاس...

إن الاطلاع عن كثب على الأعمال التي قدمتها الفرقتان الأخيرتان ومثيلاتها يجعلنا نكتشف أن المسرح المغربي لم يكن، في هذه الفترة بدورها وفي نماذجه الجيدة والجادة، مسرح مواجهة سياسية مباشرة للسلطة الاستعمارية كما لم يكن **((بدون قاعدة تقنية أو طموح جمالي))**، بقدر ما كان طرحا لقضايا المدينة -بما فيها القضايا السياسية الساخنة- ومناقشة لها بطرق أدبية وفنية رمزية متعارف عليها في تقاليد الإبداع.

وللتدليل على ما سبق نورد نماذج من ربرتوار (فرقة المنار) التي كانت ناشطة في الدار البيضاء في

الأربعينيات في كنف الحركة الوطنية؛ فقد تضمن هذا الربرتوار مسرحيات ذات قيمة أدبية عالية، تتخذ الرمز التاريخي لتبليغ ما تريد قوله، نذكر منها: **(فتح الأندلس)** لمصطفى كامل، و**(صلاح الدين)**، و**(عبد الرحمن الناصر)**، أو تتخذ الحكاية الشعبية كأمثولة تحيل على زاوية نظر إلى الواقع السياسي، مثل **(مسمار جحا)** لعلي أحمد باكثير... كما كان من أعضائها فنانون مقتدرون عززوا (فرقة المعمورة) في بداية انطلاقتها مثل أحمد العبدي وحمادي عمور ومحمد السعيد عفيفي... من (فرقة المنار)، وأحمد الطيب العلج من (فرقة النجم المغربي).

كما نشير، للتدليل على ذلك، إلى المضمون العام لمسرحية **(الحاج بناصر، رئيس الغرفة التجارية)** التي كتبها وشخصها الفنان أحمد الطيب العلج سنة 1951، وكانت عبارة عن عرض هزلي ينتقد بشكل ساخر وممتع الطرق المغشوشة التي يتم بواسطتها انتخاب رؤساء وأعضاء المجالس المنتخبة من طرف سلطات الاستعمار.

# تداول التناص في النقد المسرحي المغربي

مصطفى رمضاني

أكيد أن التناص من المصطلحات التي ظهرت إبان أوج تطور المناهج النقدية الحديثة بأوروبا. ولكنه إجرائيا كان متداولا بصفات أو مصطلحات أو ألفاظ مختلفة منذ ظهور النص الأدبي أو الفني. فظهور المصطلح التناص حديثا لا يفيد إطلاقا عدم وجود الظاهرة من قبل. فإذا كان التناص يفيد في دلالته البسيطة استفادة نص متأخر من نص أو من نصوص سابقة، فإننا سندرك أن الظاهرة في حد ذاتها كونية وموغلة في القدم قدم الكتابة نفسها.

ويمكن أن نستحضر في هذا المقام نظرية المحاكاة التي بنى عليها أرسطو تصوره لجوهر الإبداع بمختلف الأجناس التي استعرضها في كتابه " فن الشعر ". فهي في نظره " أنواع من المحاكاة في مجموعها، لكنها فيما بينها تختلف على أنحاء ثلاثة : لأنها تحاكي إما بوسائل مختلفة، أو موضوعات متباينة ، أو بأسلوب متمايز ". (1)

فالمحاكاة في نظر أرسطو لا تعني التقليد أو الاحتذاء الذي يفيد معنى الاسترجاع أو التقليد الخفي لما هو كائن، وإنما تعني البحث عن الأرقى والأفضل والأسمى لتوفير المتعة التي تتحقق بالوسائل التي تخص كل جنس فني أو أدبي. فهي إذن تجاوز لما هو كائن، وتحقيق للممكن، وإلا ما جدوى تكرار ما هو سائد ومتداول ومألوف؟ والمحاكاة في نظر أرسطو غريزة فطرية في الإنسان، مادام هذا الإنسان يقاوم الموت بالتجريب ورفض المتداول والروتيني الذي هو نوع من الموت البطيء. ومن ذلك التجريب أو ما يسميه أرسطو بالارتجال يتفتق الإبداع. يقول في هذا المعنى : " فلما كانت غريزة المحاكاة طبيعية فينا ....، كان أكبر الناس حظا من هذه المواهب ، في البدء ، هم الذين تقدموا شيئا فشيئا وارتجلوا ... ". (2)

فإذا كان أصالة الإبداع رهينة بمدى تميزه وتمكنه من تحقيق فرادته التي هي أساس ذلك التميز، فإن ذلك لا يعني إطلاقا أن المبدع ينطلق من درجة الصفر في الإبداع دونما اتكاء على مرجعية أو مرجعيات تترك بشكل أو بآخر بصمات على ما ينتج. فلا أحد يكتب من فراغ. فهناك دائما نص أو نصوص ثاوية في الخفاء تمارس تأثيرها المباشر أو الضمني على ملكات الفنان الحسية أو الإدراكية أو غيرها، فتكون بذلك من يوجهه نحو المادة أو الشكل الذي يكتب به.

وهذا أمر طبيعي أو لنقل غريزي فطري في الطبيعية البشرية التي تظل محاصرة بمحدودية قدراتها، وبحاجتها إلى الآخر الذي يكمل نقصها ويعوض بعض ضعفها. من هنا نلمس عادة تلك التقاطعات المختلفة بين النصوص في مختلف الكتابات الإنسانية. وغالبا ما تتم العملية عن طريق الترسبات التي تحدثها القراءة المتواترة. فبعد أن تحفظها الذاكرة ردحا من الوقت، تأبى إلا أن تعيدها

مرة أخرى إلى الوجود بصيغ مختلفة حين يقتضيها المقام. وتتم هذه العملية بطرق متنوعة أطلق عليها الباحثون تسميات ومصطلحات مختلفة كالاحتذاء، والاقتداء، والاستلهام، والتقليد، والاستيحاء، والنقل، والتأثر، والمحاكاة ... ونحو ذلك مما هو متداول في الدراسات المقارنة بشكل عام.

وفي هذا السياق تندرج أهم إشكالية عرفها النقد العربي القديم منذ القرن الثالث الهجري ، يمكن اعتبارها من صميم مسألة " التناص"، وإن لم يتداول هذا المصطلح بهذا اللفظ . وأعني بها قضية القديم والمحدث وما ترتب عنها من قضايا فرعية، كقضية السرقات، والموازنات والمعارضات، والتضمين، والاستعارة، وغيرها مما تحدث عنه ابن رشيق في هذا السياق المرتبط بمعنى ما يوازي التناص فقال: «هذا باب متسع لا يقدر أحد من الشعراء أن يدعي السلامة منه، وفيه أشياء غامضة إلا عن البصير الحاذق بالصناعة وأخرى فاضحة لا تخفي على الجاهل»(3)...

بل يمكن اعتبار المسألة أقدم من ذلك، إذ كان المبدع العربي واعيا بجوهر الإبداع وبمسألة التلاقح الثقافي الذي يمنح إبداعه صفة الكونية. ولعل إشارة بعض الشعراء العرب القدامى إلى مسألة الاحتذاء أكبر دليل على ذلك. يقول عنترة مؤكدا غياب النص الخالص في الإبداع:

هل غادر الشعراء من متردم
أم هل عرفت الدار بعد توهم. (4)

ويؤكد كعب بن زهير مسألة الاحتذاء صراحة، إذ لا وجود في نظره لنص لا يستفيد بشكل أو بآخر من نص أو نصوص سابقة عليه فيقول:

ما أرانا نقول إلا معارا أو
معادا من قولنا مكرورا . (5)

وقد ظل معنى التناص متداولا بصيغ وألفاظ ومصطلحات متنوعة باعتباره مسألة فطرية يؤمن به الجميع. وتعمق هذا الاقتناع بشكل أكبر بعد الثورة الصناعية الكبرى وما خلفه اكتشاف الكهرباء من رجات علمية وفكرية غيرت كثيرا من المفاهيم وأعادت النظر في كثير من المسلمات واليقينيات. وكان من جرائها أن تبلورت نظرية النسبية التي ساهمت بشكل قوي في تبلور مصطلح التناص. فقد شككت هذه النظرية في مسألة النصوص الخالصة، وأثارت مسألة النسبية في كل الحقول ومنها حقل الأدب والفن، وشجعت على التجريب والبحث عن المغاير والمختلف ورفض النموذج الكامل والجاهز والمثال ونحو ذلك ...

في ظل حركية التجريب الناتجة عن الثورة الصناعية والآفاق التي فتحها اكتشاف الكهرباء، بدأت تظهر نظريات جديدة تقارب النص الأدبي في ظل المعطيات الجديدة، ومنها نظرية الحوارية لميكائيل باختين وتعدد الأصوات اللغوية، وتلاقح النصوص وتحاورها وتعايشها، وكذا نظرية جوليا كريستيفا حول النص وإعادة توزيع نظام اللسان، وتداخل النصوص الذي يحقق صراحة ما سمته بالتناص. وتحدث جيرار جينيت عن هذه المسألة النقدية بمصطلح مواز أطلق عليه مصطلح العتبات. وهي في جوهرها نصوص موازية تمنح النص قابلية التشكل عبر عتبات داخلية أو خارجية. وفي هذا السياق تحدث كريزانسكي عن مصطلح ملتقى النصوص داخل النص الواحد، لأنه في نظره لا وجود لذلك النص الخالص الذي لا يلتقي مع نصوص فرعية تمنحه قوة الظهور والاستمرار.

وربما كان رولان بارت أكثر جرأة حين تحدث في هذا السياق عن النص الغائب، ومن ثم عن موت المؤلف. فليس هناك نص خالص. بل هناك نصوص بدون أب شرعي واحد. وهذا ما يمكن تسميته بالنص اللقيط. بل في كل نص تمارس عملية قتل صريحة أو خفية للأب المانح جينات النص الأصلي. وقد استفاد هؤلاء النقاد من بعض نتائج التحليل النفسي، ولاسيما من نظرية عقدة أوديب التي استلهما فرويد في دراسته لبعض النصوص الأدبية والفنية.

إن التناص عند هؤلاء لا يعدو أن يكون ترجمة

لهذه النظرية التي تعتمد على مفهوم قتل الأب . وما الأب هنا غير النص المؤسس. وفي التناص لا وجود لنص مؤسس. وإنما هناك دوما نصوص تتحاور وتتبادل التأثر والتأثير؛ أي هناك دائما ثقوب وبياضات ينبغي ملؤها كما جاء في تنظيرات أعلام مدرسة كونستانس الألمانية فيما يتعلق بنظرية جمالية التلقي. فكل نص يظل مليئا بالفراغات مادام ليس هناك كاتب كامل ومن ثم نص كامل.

ويبدو أن هذه المواقف من عملية التناص إنما هي صورة مغلفة للتبشير بمفهوم العولمة، وما يقتضيه من تدويل المفاهيم وتذويب الأقليات والخصوصيات. وبهذا المعني سيصبح من العبث الحديث عن أصالة الإبداع وهويته؛ طبعا وما يحمله من أفكار ورؤى تعكس مواقف الكاتب وهويته الفكرية والعقدية والسياسية وما إلى ذلك... وهو أمر لا تستسيغه العملية الإبداعية التي تنبني في أصلها على الموهبة قبل الدربة والتمرس. ولما كانت الدربة لاحقة للموهبة ، وجب القول بأن عملية التناص لا تلغي أصالة المبدع، مادامت تلك الأصالة مرتبطة في جوهره بالموهبة لا بالدربة والمراس. وهذا ما تؤكده كل الإبداعات الإنسانية الخالدة. فقد صارت خالدة بفضل قدرتها على التأثير والاستمرار دونما اعتبار لمعيار زمني أو جغرافي. وهذه القدرة موكولة إلى موهبة الكاتب وأسلوبه وطريقة معالجته لما يكتب، لا إلى المادة أو القضايا التي يتناولها، وكذا إلى السياق الخاص الذي يمنح شرعية التأويل والمناعة الداخلية للنص.

ويعتبر بعض الدارسين مسألة السياق هذه من أهم الركائز التي تنبني عليها عملية التناص. يقول صبري حافظ: «وبالإضافة إلى أفكار النص الغائب والإحلال والإزاحة والترسيب التي تطرحها هذه الواقعة التناصية هناك أيضا فكرة السياق، وهي واحدة من الأفكار الأساسية في عملية تلقي أي نص والاستجابة لنظامه الإشاري المعقد. فبدون وضع النص في سياق يصبح من المستحيل علينا فهمه فهما صحيحا، وبدون فكرة السياق نفسها يتعذر علينا الحديث عن الترسيب أو النص الغائب أو الإحلال أو الإزاحة أو غير ذلك من الأفكار، لأن هذه المفاهيم تكتسب معناها المحدد -كالنص تماما- من السياق الذي تظهر فيه وتتعامل معه». (6)

وهذا السياق في الحقيقة هو الذي يبرز النص الغائب من خلال قناع معين بعد أن أزاح هذا النص الجديد، بالرغم من تبعيته له واستفادته منه. لهذا يبقى النص المزاح دائما هو الجذر والنصوص المزيحة هي الفرع، لتتحول بعد ذلك إلى جذور تزيحها نصوص أخرى فرعية. وبذلك تستمر عملية الإزاحة والإحلال، كما تستمر عملية النصوص الجذرية والنصوص الفرعية في نوع من التطور وتبادل المواقع بعد أن تترك رواسب، وتتحول عبر سياقات يصعب فهم عملية التناص وهذه الرواسب خارجها.

ولكن مع هذا، فإن التناص الحق لا يحرم المؤلف حقوقه في الاستفادة والاستلهام والتطوير والإبداع بعد ذلك، وإلا كان كل أثر أدبي أو فني ينتهي عند ولادته حين لا يجد من يتعامل معه بالنقد والرعاية والاستلهام، وغيره مما يشير إليه جيرار جينيت في تقسيمه لأنواع التناص ومنها:

- المناص: Paratexte أو العتبات: ويعني به اشتراك نصين في مقام وسياق معينين يحافظ فيهما النص الجديد على بنية النص القديم كاملة ومستقلة.

- الميتناص: métatexte : وهو البحث في العلاقة التي تربط نصا بآخر دون أن يذكره أو يستدعيه؛ وهو ما يحدث أثناء قراءتنا لنص نستحضره في ذاكرتنا.

- العبر نص أو النص اللاحق: وهي العلاقة التي تربط نصا لاحقا بنص سابق عن طريق المحاكاة أو التحويل(7).

فالنص السابق المستفاد منه، كثيرا ما يظهر بمثابة خلفية مرجعية غير مصرح بها، فيتحول بذلك إلى نص غائب بالرغم من حضوره الخفي، لأن النص

كما رأينا من قبل لا ينشأ من فراغ، إنما يعتمد على مرجعيات الواقع من جهة، وعلى مرجعيات التراكمات الثقافية من جهة أخرى. وبهذا «يظهر في عالم مليء بالنصوص الأخرى. ومن ثمة فإنه يحاول الحلول محل هاته النصوص وإزاحتها من مكانها. وخلال عملية الإحلال أو الإزاحة هاته قد يقع النص في ظل نص أو نصوص أخرى، وقد يتصارع مع بعضها. وقد يتمكن من الإجهاز على بعضها الآخر»(8).

وإذا كان مصطلح التناص قد عرف رواجا واسعا في النقد الغربي، فإنه خلافا لذلك لم يتبلور في النقد العربي إلا في فترة السبعين وبشكل محتشم، وتدوول أكثر في حقل النقد الشعري والروائي، ولم يتداول في حقل النقد المسرحي العربي، رغم أن مظاهر هذا التناص أكثر حضورا في المسرح من غيره من الأجناس الأدبية والفنية الأخرى في الوطن العربي.

فمن المعروف أن انطلاقة المسرح العربي كانت تراثية حين استلهم مارون النقاش مسرحية « البخل » لموليير. ولما فشلت تلك التجربة، مال المسرحيون إلى التراث والتاريخ يستلهمون منه أفكارهم وشخصياتهم ، بل وصيغهم التعبيرية الشعبية، لاعتقادهم أن ذلك التراث هو الخزان الذي يحفظ الذاكرة والذوق معا. لهذا ظل التراث هو النص الحاضر باستمرار في مسيرة المسرح العربي، وظلت من ثم عملية التناص ملازمة لمسيرة المسرح العربي منذ نشأته إلى اليوم. إلا أنه رغم هذا الحضور لمظاهر التناص في المسرح العربي عبر توظيف التراث بمختلف مظاهره المعنوية والفنية، لم يستعمل النقاد المسرحيون العرب مصطلح التناص صراحة فيما نعلم، وإن استعملوا ما يرادفه أو يوازيه كالاستلهام والتقليد والاحتذاء والاستنبات والتوظيف ونحو ذلك... لكن يبقى مصطلحا الاقتباس والإعداد من أكثر المصطلحات رواجا في النقد المسرحي العربي، لأنهما مصطلحان ينتميان أصلا إلى حقل المسرح.

أما في مجال النقد المغربي، فقد تداول النقاد هذا المصطلح بشكل محتشم في مجال الشعر والسرديات على وجه الخصوص دون المسرح. وربما يأتي الناقد سعيد يقطين على رأس هؤلاء حين ربط البحث في التناص بالبحث الفيلولوجيى. فهما في نظره عمليتان تنطلقان من البحث عن العلاقات النصية وتفاعلاتها؛ وهو الأمر الذي جعله يقترح مصطلح «التفاعل النصي» بدل التناص، ويقسم أنواعه إلى:

1- التفاعل النصي الذاتي: ويعني به الحالة التي تتداخل فيها نصوص الكاتب الواحد وتتفاعل فيما بينها.

2- التفاعل النصي الداخلي: ويعني به الحالة التي يتفاعل فيها نص الكاتب مع نصوص كتاب عصره.

3- التفاعل النصي الخارجي: وعني به الحالة التي يتفاعل فيها نص الكاتب مع نصوص غيره في غير عصره(9).

أما الدكتور محمد مفتاح، فيقترح مصطلح «التعالق»، ويعني به العلاقة التي تتم بين النصوص بطرق مختلفة نحو المعارضة والمحاكاة والسرقة والمناقضة. فكل تناص في نظره إما أن يكون داخليا وإما أ، يكون خارجيا، باعتبار أن أي كاتب كيفما كان يعيد إنتاجا سابقا يجعله مرجعه ويتكئ عليه (10). ووظف محمد بنيس مصطلح النص الغائب. وهي عملية تتم في نظره عبر ثلاث صيغ هي: الاجترار، والامتصاص، والحوار. (11)

أما في مجال المسرح فلم يتداول النقاد المغربة مصطلح التناص صراحة، ولكنهم استعملوا ما يوازيه من ألفاظ ومصطلحات، خصوصا في مجال البحث المقارن إما أثناء الحديث عن تاريخ المسرح المغربي، وإما أثناء دراسة تجربة مبدع أو ناقد مسرحي، فتتم الإشارة إلى مواطن استفادته من غيره على شكل مقارنات أو استحضار مواطن التأثر والاحتذاء...

وربما كان الأستاذ عبد الله شقرون من أوائل الباحثين المسرحيين المغاربة الذين أثاروا قضية التناص أثناء حديثه عن بداية المسرح المغربي. وفي

سياق ذلك الحديث استعرض مسيرة المسرح العربي وانطلاقته الأولى مع مارون النقاش في لبنان، واستعمل مصطلح الاقتداء وهو يتحدث عن تأثر مارون النقاش بموليير لما قدم نصه المسرحي «البخيل». يقول عبد الله شقرون: «ففي تلك الظروف بالذات كان أحد اللبنانيين يتجول في أوربا ويلج دور التمثيل ويطالع المسرحيات، وعاد إلى وطنه وكتب مسرحية، ودرب أفرادا على التشخيص، وقدم في تلك السنة وببيروت أول مسرحية في اللغة العربية، واختار لها من العناوين «البخيل» اقتداء بملهمه «موليير» وكانت ابتكارا عظيما من ذلك الرجل المسمى «مارون النقاش». (12)

وبعدها خاض الدكتور حسن المنيعي في هذا المجال، وتحدث مرارا عن ظاهرة التناص بمفردات ومصطلحات مختلفة. وكانت أولى تلك الاشارات ما جاء في دراسته الرائدة لتاريخ المسرح المغرب التي ضمنها كتابه « أبحاث في المسرح المغربي ». ففي هذا الكتاب استعمل الدكتور حسن المنيعي مصطلح التأثر وهو يتحدث عن تأثير الفرق المسرحية المشرقية في عملية نشأة المسرح بالمغرب(13) وفي موضع آخر استعمل صيغا أخرى مثل الحوار، والتفاعل، والاستثمار، والاحتضان، والتمرد على النص، والفعالية الجديدة. (14) كما استعمل بشكل خاص صيغا أخرى من قبيل الاقتباس في أكثر من موضع(15) واستعمل أيضا صيغة التفاعل (16) والتحويل. (17)

أما عبد الرحمان بن زيدان فاستعمل مصطلح الاقتباس باعتباره ظاهرة فنية في المسرح المغربي. فهو يرى أن «عملية الاقتباس الجيدة، تعتبر محاولة لتطعيم مسرحنا باتجاهات جديدة، وبدماء جيدة متحررة من قيود الكلاسيكية، ومن المتقولبة في الأفكار المغلقة المتقوقعة .إن هذه العملية تحاول أن تؤقلم الأعمال العالمية مع مفهوم مغربي ...» (18).

ويتحدث مرة أخرى عن التأثير وعن المرجعيات والتوظيف وما إلى ذلك مما هو متداول في قاموس أغلب النقاد المسرحيين المغاربة. (19)

ويعد عبد الكريم برشيد من أهم المسرحيين المغاربة اهتماما بمسألة التناص سواء على مستوى الإبداع، أم على مستوى النقد والتنظير. بيد أنه استعمل مصطلحات وصيغا أخرى مقابل هذا المصطلح. فعلى مستوى الإبداع، ألف برشيد ما يفوق أربعين نصا مسرحيا جلها تمتح من التراث وتوظف شخوصه وأحداثه وصيغة التعبيرية. وهي عملية لها صلة بالتصور الاحتفالي الذي يتبناه هذا المبدع والذي يعتبر التراث من أهم مقوماته. أما في مجال النقد والتنظير، فيتحدث برشيد باستمرار عن عملية التعامل مع التراث، وعما يسميه بالمراجع ؛ وهي المرجعيات النظرية والفنية التي اتكأت عليها الاحتفالية (20) وكذلك فعلا المبدع الرائد عبد الله شقرون والمسكيني الصغير ومحمد مسكين والطيب الصديقي، وغيرهم من الكتاب المسرحيين المغاربة الذين لا يسع المقام لذكرهم كلهم.

وهناك من النقاد من استعمل مصطلحات أخرى مثل الاستلهام والاستيحاء والاشتغال والاستثمار، كما هو الحال مع الباحث عز الدين بونيت في كتابه «الشخصية في المسرح المغربي بنيات وتجليات». وركز الدكتور يونس لوليدي على مصطلحي التوظيف والاستلهام وهو يتحدث عن مسألة حضور الأسطورة في بعض النصوص المسرحية العربية. (21) أما الباحث سعيد الناجي فعلاوة على هذين المصطلحين، فوظف مصطلح«الاستدعاء والاقتباس في كتابه « التجريب في المسرح» ضمن المبحث الذي سماه «التجريب وسلطة التراث»، وكذا في كتابه «المسرح المغربي: خرائط التجريب». (22)

وخلافا لذلك، فضل بعض الباحثين استعمال مصطلحات جديدة للدلالة على معنى التناص في المسرح المغربي، من ذلك مثلا أن الباحث حسن يوسفي يتحدث عن عملية «التنسيب» إشارة منه إلى علاقة الانتساب والترابط بين نص وغيره من النصوص

التي يستفيد منها صراحة أو ضمنيا. (23) واستعمل صيغا أخرى موازية كالانصهار والتفاعل والاستثمار والاقتباس وغيرها... (24)

ويفضل الباحث الناقد عبد الواحد ابن ياسر استعمال مصطلح «الاستنبات» إلى جانب مصطلح الاقتباس في حديثه عن حضور البعد المأساوي في المسرح العربي. (25) أما الناقد خالد أمين، فقد اقترح مصطلحا آخر سماه «الهجنة»، (26) رغم تركيزه هو الآخر على مصطلح الاستنبات، خاصة في التقديم الذي قدم به مسرحية «سيدنا قدر» للكاتب المسرحي المغربي محمد قاوتي. (27) في حين استعمل الباحث محمد أبو العلا مصطلح التعالق وهو يتحدث عن كتاب الأستاذ يونس لوليدي «المسرح والمدينة» (28) وفضل الناقد سالم اكويندي استعمال صيغتي الاستحضار والتقاطع. (29)

وفي مقابل هذه المصطلحات والصيغ التي غالبا ما تنوب عن بعضها البعض في الدلالة عن المعنى العام لمصطلح التناص كما هو متعارف عليه، أي في الدلالة على معنى الاستفادة البريئة لنص من نص آخر أو نصوص سابقة عليه بشكل صريح أو ضمني، في مقابل ذلك يقترح الباحث أحمد بلخيري مصطلح «الانتحال». وهو مصطلح يتجاوز تلك الدلالة البريئة التي يوحي بها معنى التناص وما يوازيه من صيغ أخرى كالتي أشرنا إليها، إلى أبعد من ذلك كما هو واضح من المقدمة التي مهد بها لتحديد معنى الانتحال في تصوره النقدي. (30)

وعموما يتضح أن النقاد المسرحيين المغاربة لم يتداولوا مصطلح «التناص» في دراساتهم وأبحاثهم، وإن كانت هذه الإشكالية حاضرة بكثافة فيها ولكن بصيغ مختلفة. فهناك وعي بالظاهرة واهتمام بها إجرائيا، لكن استعمال المصطلح وتداوله يظل أمرا غائبا فيما نعلم. وهو مر لا يعني إطلاقا أن هؤلاء النقاد والباحثين يرفضونه أو يتحاشون استعماله مع سبق الإصرار، وإنما يعزى الأمر فيما نعتقد إلى المعجم النقدي المتداول عند كل باحث بما في ذلك المصطلح نفسه. والواضح أن هذا المصطلح لم يلق رواجا عند نقاد المسرح المغاربة خلافا لنقاد الرواية والشعر.

ونريد أن نسجل في هذا المقام أن جل تلك الصيغ الدالة على معنى التناص لا تتعارض في إطارها العام. فلا فرق بين الاستلهام، والاستيحاء، والاحتذاء، والتوظيف، والتقاطع، والاشتغال، والاستثمار، والاستدعاء، والتعالق، ونحو ذلك من الصيغ التي أوردناه وغيرها مما لم نورده. فهي في عمومها تنوب عن بعضها البعض كما ذكرنا، وتؤدي نفس المعنى ،باستثناء مصطلح الانتحال الذي يبتعد في معناه الخاص عن الدلالة الرائجة لمعنى التناص.

أما مصطلح الاستنبات، فيبدو أنه في جوهره لا يختلف عن معنى الاقتباس المتداول في المصطلح النقدي المسرحي. وهو من أقدم المصطلحات النقدية وأثرها تداولا في الخطاب النقدي المسرحي المغربي والمشرقي على حد سواء.

وأخيرا فإن هذه العينة من الصيغ والمصطلحات لا تلغي بعض الصيغ الأخرى المتداولة عند بعض الدارسين بشكل عفوي وعابر، ولكنها تؤدي نفس المعني العام الذي تؤديه.كما أن الاستشهاد بهؤلاء النقاد والباحثين وببعض أعمالهم لا يفيد معنى الحصر والقطع، لأنها عينات لغاية التمثيل لا غير. فنحن لا ندعي الإحاطة بكل ما كتب في هذا الصدد. فكتابات النقاد المسرحيين المغاربة واستعمالاتهم للصيغ والتعابير الدالة على معنى التناص أوسع من أن تحيط بها هذه النظرة العابرة التي تحتاج إلى من يغنيها أكثر وأكثر...

## هوامش

(1) أسطو طاليس ـ فن الشعر ـ تحقيق عبد الرحمن بدوي ـ دار الثقافة ـ بيروت ـ ط2 ـ 1973 ص ـ 4

(2) نفسه ـ ص ـ 13

أسطو طاليس ـ فن الشعر ـ تحقيق عبد الرحمن بدوي ـ دار الثقافة ـ بيروت ـ ط2 ـ 1973 ص ـ 4

نفسه ـ ص ـ 13

( 3) ابن رشيق ـ العمدة ـ دار الجبل ـ ط4 ـ 1972 ـ ج2 ـ ص 280.

( 4) شرح القصائد العشر ـ صنعة الخطيب التبريزي ـ تحقيق د. فخر الدين قباوة ـ منشورات دار الآفاق الجديدة ـ بيروت ـ ص 262

( 5) انظر ابن عبد ربه ـ العقد الفريد ـ تحقيق أحمد أمين وأخمد الزيين وإبراهيم الأبياري ـ ج5 ـ ط ـ لجنة التأليف والترجمة والنشر ـ القاهرة ـ ط3 ـ 1965 ـ ص 338

(6) صبري حافظ ـ التناص وإشاريات العمل الأدبي ـ عيون المقالات (المغربية) ـ ع2 ـ س1986 ـ ص 81.

(7) انظر سعيد يقطين ـ انفتاح النص الروائي ـ المركز الثقافي العربي ـ بيروت، الدار البيضاء ـ ط1 ـ 1989 ـ ص 97ـ ويمكن الرجوع إلى الصفحات ما بين 91 و101 لمزيد من التوسع.

(8) صبري حافظ ـ التناص وإشاريات العمل الأدبي ـ ص 81 .

(9) سعيد يقطين ـ انفتاح النص الروائي ـ ص: 100.

(10) تحليل الخطاب الشعري ـ المركز الثقافي العربي ـ الدار البيضاء ـ ط2 ـ 1982 ـ ص: 121-124.

(11) انظر ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ـ دار العودة ـ بيروت ـ ط1 ـ 1979 ـ ص 253 .

(12) تطور المسرح المغربي قبل الاستقلال وبعده ـ المملكة المغربية ـ كتابة الدولة في الشبيبة الرياضة ـ سلسلة محاضرات الموسم الثقافي 1967 ـ مطبعة فضالة ـ المحمدية ـ المغرب ـ ص 140

(13) أبحاث ي المسرح المغربي ـ مطبعة صوت مكناس ـ المغرب ـ ط1 ـ 1974 ـ ص 33

(14) انظر كتابه النقد المسرحي العربي (إطلالة على بدايته وتطوره) ـ منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة ـ سلسلة دراسات الفرجة 13 ـ تطوان ـ ط1 ـ 2011 ـ ص 107 ـ 108

(15) انظر الفصل الرابع الذي يتحدث فيه عن أحمد الطيب العلج والطيب الصديقي ضمن كتابه أبحاث في المسرح المغربي السالف الذكر، وكذا كتابه المسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة الفرجة ـ منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ـ ظهر المهراز ـ فاس ـ 1994 ـ 49

(16) المسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة الفرجة ـ ص 50

(17) نفسه ـ ص 36

(18) من قضايا المسرح المغربي ـ مطبعة صوت مكناس ـ 1978 ـ ص 23

(19) ينظر مثلا كتابه قضايا التنظير للمسرح العربي من البداية إلى الامتداد ـ منشورات اتحاد كتاب العرب ـ سوريا ـ 1992 ـ ص53 وما بعدها .

(20) انظر كتابه حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي ـ دار الثقافة ـ الدار البيضاء ـ 1985ـ ص 163، وكذا البيان الرابع للمسرح الاحتفالي ضمن كتابه المسرح الاحتفالي ـ الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان ـ بنغازي ـ 1990 ـ ص 145 وما بعدها

(21) انظر كتابه الميثولوجيا الإغريقية في المسرح العربي المعاصر ـ مطبعة أنفو برانت ـ فاس ـ 1998

(22) المسرح المغربي : خرائط التجريب ـ دار النشر المغربية ـ الدار البيضاء ـ 2003 ـ ص 18 و45 مثلا

(23) انظر دراسته حول التنظير للمسرح المغربي ضمن كتاب المسرح المغربي بين التنظير والمهنية ـ منشورات مجموعة البحث في المسرح والدراما ـ تطوان ـ المغرب ـ ص 28

(24) انظر كتابه ذاكرة العابر ـ دار وليلي للطباعة والنشر ـ مراكش ـ 2004 ص 22 ـ 27 ـ 72 ـ 126

(25) انظر كتابه المأساة والرؤية المأساوية في المسرح العربي الحديث ـ المطبعة والوراقة الوطنية ـ مراكش ـ 2007

(26) انظر كتابه « مساحات الصمت ـ منشورات اتحاد كتاب المغرب ـ الرباط ـ 2004 ص 48 وما بعدها

(27) انظر كتابه « مساحات الصمت ـ منشورات اتحاد كتاب المغرب ـ الرباط ـ 2004 ص 48 وما بعدها

(28) انظر كتابه المسرح المغربي من النقد إلى الافتحاص ـ مطبعة سيباما ـ فاس ـ 2010 ـ ص 40

(29) انظر مثلا كتابه أصول التخييل المسرحي ـ دار النشر المغربية ـ الدار البيضاء ـ 2006 ـ ص 118 و177

(30) انظر مقدمة كتابه الوجه والقناع في المسرح ـ دار البوكيلي للطباعة ـ القنيطرة ـ 2003 ـ ص من7 إلى 18

# حسن المنيعي والمنعطف النقدي المغربي

### خالد أمين

## عتبة

كم يلزمني من العمق وإعمال الفكر كي أفي اللحظة حقها وأنا أبحر في مسار بحثي حافل ووازن: مسار الباحث الموسوعي وعميد النقد المسرحي المغربي الدكتور حسن المنيعي. في الواقع، لا تفي عبارات المجاملة والمدح بخاصة لباحث ظل ولا يزال يعانق ومضات الفكر وإشراقاته الخلاقة. لقد نأى المنيعي بنفسه عن المطامح المادية والمآرب الشخصية الضيقة وهستيريا السياسة والمناصب، مكرسا حياته للبحث والكتابة في أكثر ميادين الثقافة والفكر والفن تعقيدا. هكذا تداخل في شخص المنيعي المفكر الحداثي الهادئ والباحث الشغوف والإنسان النبيل والمتواضع. وهو ما يتجلى لدى أستاذ الأجيال في رحابة تفكيره ورؤيته الموسوعية ومنهجه المنسجم والإيمان بالاختلاف بمعزل عن أي نزوع نحو إقصاء الآخر.

إن قائمة أعماله التي تجاوزت العشرين،[1] تبحر بنا بين مختلف ميادين النقد الأدبي والفني، من شعر ورواية وتشكيل ومسرح. كما أنها تقارب بطريقتها ومعالجتها العقلانية قضايا كبرى تؤرق المثقف العربي أينما كان؛ دون انزلاق في متاهات التعصب والماهوية المطلقة؛ رغم ارتباط هذه القضايا أساسا بالمأزق النقدي العربي وإشكالية تأصيل المنهج، وإشكالات الهوية. يقول الأستاذ بشير القمري في شهادة بليغة عن حسن المنيعي: "إنك تستحق كل الألقاب، فأنت الذي وهبتنا قلق السؤال، ووهبتنا إلى جانب محمد برادة، وأحمد اليابوري، ومحمد السرغيني، وعباس الجراري، والمرحومين أحمد المجاطي ومحمد الخمار الكنوني، تأشيرة العبور إلى المغرب النصي الحديث وإلى مسافات النهضة العربية. وأنت أيضا من نظمت رفقتهم إشارات المرور المتوازنة بين القديم والمعاصر..."[2]

## مضمار الشمولية

تمتد عطاءات المنيعي على عدة مستويات؛ كما أن كتابته لا يمكنها أن تكون إلا تأسيسية ورائدة ومستفزة للأنساق النقدية السائدة. فقد رافق حسن المنيعي مسارات ومنعطفات المسرح المغربي منذ فجر الاستقلال إلى الآن. كما بدا متفردا ورائدا في "إضفاء الشرعية الأكاديمية والمعرفية" على هذه الممارسة الإبداعية الوليدة والطارئة بالمغرب الحديث والمعاصر منذ كتابه الأول "أبحاث في المسرح المغربي" الصادر سنة 1974. وهو كتاب مؤسس ينخرط في سياق "مسار في التأليف وجهته هي التأصيل؛ من ذلك أطروحة أحمد اليابوري في نهاية الستينات عن القصة والرواية في المغرب (1967) وأطروحة الراحل الشاعر عبد الله راجع بعنوان "القصيدة المغربية المعاصرة: بنية الشهادة والاستشهاد".[3] والحال أن

"أبحاث في المسرح المغربي" هو الكتاب المرجعي الأول والرئيس الذي يستحيل القفز عليه بالنسبة لكل من يسعى لمعرفة تاريخ المسرح المغربي؛ وهو في الأصل أطروحة جامعية تحت إشراف الأستاذ شارل بيلا بجامعة باريس. وقد قال عنه قيدوم المسرحيين المغاربة الأستاذ عبد الله شقرون "وعندما أصدر النير والمنير "أبحاث في المسرح المغربي" سنة 1974، أي منذ أربع وثلاثين سنة، أدركت إذ ذاك أنه في هذا المصنف يتكلم عما شاهده فعلا وقرأه مرجعا أساسا في ميدان المسرح المغربي دون أحكام جاهزة ولاسيما حول مسرح أفواج الشباب المغربي الساعي إذ ذاك إلى المعرفة."[4]

على امتداد خمسة عقود يظل المشروع النقدي لحسن المنيعي منشغلا باصطناع الآليات وتبيان الخلفيات الناظمة لملكة الذوق واللذة الجمالية. لذلك تستشرف كتابته رحابة حقل "النقد الجمالي"؛ لأنها كتابة حول "الذائقة" أو حول "فهم" الذائقة بالدلالة التي يستعملها ابن طباطبا في "عيار الشعر" لفهمه "للفهم"[5]. من هنا نلاحظ اتساع مستويات الممارسة النقدية عند المنيعي، وتميزها بمنطق شمولي يقوم على تناسج الفنون والأجناس والمعارف؛ ومضمار الشمولية هذا جعل من المنيعي ظاهرة فريدة في الحقل الثقافي العربي والمغربي بخاصة. لذلك، يمكن "اعتبار حسن المنيعي ناقدا أدبيا وناقدا مسرحيا وناقدا مخرجا. الشيء الذي يجعل منه ناقدا شاملا."[6] ولعل شمولية المعرفة المسرحية لدى المنيعي هي التي جعلت حسن يوسفي يتحدث عن كتابته في إطار "علم المسرح" الذي يؤطر ضمن منظومة شاملة ومتعددة الأبعاد.

كما أن لحسن المنيعي تراكما إيجابيا آخر يتجاوز المجال المسرحي، ليظهر في ريادة الرجل التي تمتد إلى مجال النقد الفني والتشكيلي بخاصة (إلى جانب رفيق دربه الأستاذ محمد السرغيني). فمؤلفه تحت عنوان "عن الفن التشكيلي" من الكتابات الأولى التي رافقت تطور حركة الفن التشكيلي بالمغرب.. رصد فيه أبرز المنعطفات الإبداعية للفنانين المغاربة المرموقين وضمنا صديقه الراحل محمد القاسمي. كما تمتد ريادة حسن المنيعي إلى النقد الروائي إلى جانب الأستاذين أحمد اليابوري ومحمد برادة فهو «ليس – كما هو شائع- مجرد ذاكرة نقدية للمسرح المغربي ونقده فحسب؛ بل هو – كذلك- ذاكرة نقدية للرواية المغربية والعربية؛ إذ كل ما يمكن أن يقال عنه في مجال النقد الروائي لا يقل في شيء عما هو ثابت عن منجزه العظيم في خدمة المسرح المغربي والعربي.»[7]. وفي هذا المعنى تميز المشروع النقدي لحسن المنيعي بإقراره مبدأ وحدة الأثر الجمالي؛ أو ما عبر عنه محمد أمنصور في سياق مماثل، ب«أصالة التجربة الإبداعية أيا كان القالب الأجناسي الذي تتقنع به»[8].

على امتداد مسيرته البحثية الفريدة والاستثنائية دأب المنيعي على استيعاب واستبطان كل المناهج النقدية المتاحة في أفق استثمارها حسب منظوره الخاص وخبرته الكبيرة ورصيده الهائل في مشاهدة العروض المسرحية الغربية والعربية والمغربية على حد سواء. لذلك لا نجده يتعسف على منجز إبداعي ما من خلال إخضاعه بطريقة قسرية لأنساق نظرية منكفئة على ذاتها ومغلقة. يتبنى نقد المنيعي الهوية داخل الاختلاف، وفي الوقت ذاته، يستشرف الاختل(ا)ف[9] وإزالة ومحو كل الثنائيات التراتبية والتقاطبات التي ما زالت العديد من المقاربات تكرسها، من قبيل: (نص/ عرض، حضور/ غياب، متعالي/ محايث، غرب/ شرق، ثقافة عالمة/ ثقافة شعبية، مسرح غربي/ مسرح عربي...). إنه نقد يقوم على هندسة ذهنية تقارب النصوص/ العروض وتتجاوز بنياتها لتقتحم المواقع والأمكنة التي تنبعث منها وتكتب بها تلك النصوص/العروض. أما الأسلوب الذي انتهجه الدكتور حسن المنيعي لإيصال أفكاره ومقارباته العميقة، فيتميز بميسم «البساطة الممتعة والمعمقة»، حسب تعبير محمد المعزوز. إنها بساطة العارف والتي لا يقدُرها إلا باحث

خبير بجوهر المنظومات المفاهيمية وآلياتها النقدية والمنهجية... وهي بساطة بيداغوجية نفاذة تتوغل في أعماق المتلقي وتيسر فعل التواصل الذي يعتبر من أهم ركائز مشروع المنيعي النقدي.

## مضمار الترجمة

لعل انشغال حسن المنيعي بالترجمة من حيث هي نافذة أخرى ضرورية لتحقيق رهان التواصل البناء ومد جسور التبادل بين الأنا والآخر واستكمال المعرفة وتوسيع الآفاق والمدارك لخير دليل على رحابة أفق اشتغاله. والحال أن المنجز الترجمي للمنيعي كان ولا يزال -إلى حدود آخر إصداراته تحت عنوان «المسرح ورهاناته» (2012)- وسيلة فعالة للحوار والانفتاح، ورفضا للانحسار داخل قالب ضيق لا ينتج إلا رأيا واحدا... يتفق العديد من الدارسين «أن فعل الترجمة الذي مارسه المنيعي بوعي لم يكن فعلا زائدا بقدر ما كان لبنة نقدية مؤسسة، أثار من خلالها جملة من المفاهيم والاستشكالات التي بإمكانها تقوية المقاربة العلمية في الممارسة النقدية»[10]. لقد أضحى فعل الترجمة عند المنيعي ضرورة قصوى لتجاوز القصور المهول في مجال الدراسات المسرحية؛ لذلك احتلت الترجمة موضعا محوريا في منجزه انطلاقا من كتابه الثاني «التراجيديا كنموذج».

يعد حسن المنيعي من المصادر الرئيسة في مجال ترجمة النقد المسرحي الغربي ونقله إلى المكتبة المغربية والعربية. وأهم ما يميز ترجمة المنيعي تجاوزها لبنية <الترجمة المنطقية> أو <التوصيلية> التي يسيطر عليها هاجس المعرفة والمعنى، وكذلك بنية <الترجمة التوصيلية> أو <التحصيلية> التي تهيمن عليها حرفية اللفظ. فهو يراعي في ذلك المجال التداولي العربي إلى درجة تخفي بتأصيلها فعلَ النقل، فتؤثر في المتلقي العربي كما لو أنها مكتوبة في الأصل بالعربية. وهكذا يمكن اعتبار ترجمة المنيعي <ترجمة تركيبية (تأصيلية)، بالمعنى الذي ساقه الفيلسوف المغربي طه عبد الرحمان: «فالمترجم التأصيلي هو إذن عبارة عن المترجم الذي ينقل النص الفلسفي على مقتضى التأصيل، لا فارق بينه وبين المؤلف سوى أن هذا ينشئ ابتداء من نصوص متفرقة معلومة وغير معلومة، دامجا بعضها في بعض، وذاك ينشئ ابتداء من نص واحد معلوم، دامجا بعضه في بعض.»[11] وخير دليل على هذا اشتغاله الترجمي في كتابه البديع «الجسد في المسرح». فقد جاء الكتاب شهادة تبين بوضوح خبرة المنيعي في إعداد وتعريب مواد دسمة استقاها من كلدن كريك الذي يعتبر الجسد مكان الإيهام لكل الأشكال، ومن أنطوان أرطو الذي اعتبر الجسد وسيلة حقيقية للإيهام. ولذلك عُدَّ الكتاب راهنيا بالنسبة للعاملين في المسرح لأن «جسد الممثل» يبقى العنصر الفاعل في الفرجة لأنه (رياضي فيزيقي حقيقي).

كما تبرز أصالة المنجز الترجمي للمنيعي أيضا في التقديم المكثف الذي أنجزه لهذا الكتاب، وقد تعقب فيه مفهوم الجسد ناقلا القضايا الاستشكالية المرتبطة بالموجبات التداولية للغة العربية.. ومستعرضا تمظهراته عند علماء النفس والأطباء الذين يعتبرون الجسد عنصرا ماديا قابلا للانجراح أولا... قبل أن يعبر إلى ما كان رونالد بارت يسميه بـ «جسد الفرجة» والذي هو جسد يكون دوما في حالة فرجة تجاه جسد آخر أمام الجمهور كالاحتفالات والأعياد والرقصات والطقوسية أو جوانب من الحياة الجماعية كالمسرح»[12].

كما كان لأستاذ الأجيال الريادة والتفرد في تناول مبحث <المسرح والسيميولوجيا> الذي خصص له كتابا بأكمله تحت عنوان «المسرح والسيميولوجيا»، تضمن دراسات أصلية له وأخرى مترجمة عن رولان بارت، ويوري فلتروسكي، وأمبرتو إيكو وآخرين. يقول في مدخل الكتاب بكل تواضع: «إذا كان يقصد بالسيميولوجيا (علما) في ضبط العلامات على مستوى إدراك العالم الذي يحيط بنا، والوقوف على تلفظها وبدائلها، فإن هذا الكتاب يقدم للقارئ العربي صورة مصغرة عن تعاملنا مع المسرح

وذلك للإحراجات المنهجية التي تعترض سبيلها والتناقضات التي تتنازع حقولها.»[13]. ومن المؤكد أن ما قدمه في هذا الكتاب يعتبر جسرا هاما بين المناهج السيميائية الغربية والمتلقي العربي، فقد حرص الرجل كل الحرص على توليف وتأصيل كل ما هو آت من الغرب بطريقة لا تختزل ذاكرة المتلقي العربي.. ولذلك أشاد الباحثون بترجمات المنيعي الغزيرة التي تلبي حاجة معرفية وملئها لمساحات صمت مهولة في عدد كبير من المواضيع. فهي ترقى إلى مستوى الترجمات التأسيسية <المنبهة للفكر> و>الباعثة على العطاء> في مجالنا التداولي العربي. ولنا أن نستحضر رؤيته لفعل الترجمة من قوله:

«ترجمة عمل مسرحي ليس فقط مجرد <عمل لسني>، ولكنه أيضا فعل <تملك> ثقافي وفني. لهذا لجأ المسرحيون العرب إلى الترجمة ليكونوا دوما في حالة <تفاعل> مع المسارح الأخرى دون أن يتخلى أي منهم عن هويته وأصالة كتاب بلده.»[14].

فحسن المنيعي يعتبر ترجمة النصوص الدرامية فعل تملك ثقافي وفني، كما يؤكد بأن الترجمة المسرحية في العالم العربي تكتسي أهمية خاصة لتحقيق الأهداف التالية: «-1 الاطلاع على النظريات الغربية واستيعابها... -2 معرفة أنماط وأنساق الكتابة الدرامية والركحية... -3 الخوض في مناقشات حول أصالة المسرح العربي وتفاعلاته مع ثقافات أخرى. -4 تدريس المسرح في الجامعة، وخلق فرص البحث...»[15] وتشكل هذه الأهداف مجتمعة أساس الحداثة المسرحية العربية.

## الريادة والتفرد

منذ كتابه التأسيسي «أبحاث في المسرح المغربي» (1974)، بدا التفرد والريادة واضحين في منهجية المنيعي النقدية؛ حيث أثار الانتباه إلى الخبرات الموشومة في الجسد الفرجوي الطقوسي الشعبي العربي والمغاربي منه بخاصة، ذلك الجسد الذي هو ـ في اعتقادنا الشخصي المتواضع ـ يحمل في جوهره كثيرا من الأجوبة التي قد تسعفنا لتحقيق المراد: مسرح معبر عن خصوصيتنا نحن، هنا والآن، لكن دون ماهوية مطلقة... لقد طرح المنيعي مشروع التأصيل ومسرحة الأشكال الفرجوية لأول مرة في تاريخ النقد المسرحي المغربي، وتفرد في كتابة دراسة مؤسسة حول "أثر بيرانديللو في مسرح توفيق الحكيم" في كتابه الموسوم "هنا المسرح العربي، هنا بعض تجلياته" حيث فكر توفيق الحكيم والتأثيرات الخارجية عليه (خاصة أثناء إقامة الحكيم في باريس خلال الفترة الممتدة بين سنتي 1925 و1927)، مركزا على النقاط المحورية في أعمال الحكيم: الفكر الاجتماعي، المسرح الذهني، ليخلص إلى تأكيد تناص ممارسة الحكيم النصية وكتابات بيرانديللو المسرحية (التي لا يعترف بها الحكيم نفسه).

وفي الكتاب ذاته، تطالعنا دراسة متفردة تسلط المزيد من الضوء على محاولات البحث عن صيغة مسرحية عربية. قدم فيها المنيعي دراسة مؤسسة حول نماذج من مسرحة التراث الفرجوي الذي تزخر به الذاكرة الشعبية في الوطن العربي لدى يوسف إدريس وعز الدين المدني ثم الطيب الصديقي. وقد أنهاها بخلاصة مهمة مفادها:

«إن رفض الشكل الإيطالي يبقى العائق الأساسي بالنسبة إليهم لأنهم لا يستطيعون التخلص منه لأسباب سياسية نجد على رأسها القمع المتوحش السائد في المجتمعات العربية، إذ إن شروط إنتاج حركة مسرحية متحررة وجماهيرية الآفاق مرهونة بإنتاج شرط اجتماعي ديمقراطي. ومن ثم، فإن محاولات التأصيل – سواء على مستوى التنظير أو الكتابة- تظل في الغالب مجرد اقتراحات إن لم تكن تكرارا لما هو سائد في الغرب» (ص. 29).

نستخلص من هذا الكلام أن حسن المنيعي مدرك للمأزق التأصيلي العربي وكذا إكراهاته ومساراته المعاقة في غياب شرط اجتماعي ديمقراطي؛ وذلك لأن الخروج عن البنية / البناية المسرحية الغربية

يقتضي الانفتاح على فضاءات مفتوحة ورحبة لا يحكمها الهاجس الأمني.

ومن ملامح الريادة والتفرد، أيضا ارتباط اسم حسن المنيعي بالدرس المسرحي الجامعي، وتأطير البحث المسرحي الجامعي بخاصة. فقبله كان الدرس المسرحي في جامعة محمد الخامس مرتبطا بإرادات شخصية لبعض الأساتذة الأجلاء. ولكن، بعد التحاقه بهيئة التدريس بكلية الآداب بجامعة سيدي محمد بن عبد الله بفاس، أصبحت للدرس المسرحي مكانة هامة في مقررات الكليات إلى أن توج بوحدة السلك الثالث التي أشرف عليها أستاذنا إلى حدود السنوات الأخيرة. لقد كان للمنيعي الفضل في إرساء معالم البحث المسرحي بالمغرب. إنه الأب المؤسس لهذا الصرح الكبير من الكتابات الجامعية عن المسرح، والذي يحق للجامعة المغربية الآن أن تفخر به. فالتئام الثلة الكريمة من فرسان البحث المسرحي حول <البا حسن> يؤكد اعترافهم بمنجزه وتقديرهم لتواضعه وإنسانيته. إنه بحق مدرسة.

ومن بين ملامح التفرد والريادة لدى حسن المنيعي، نجد هاجس تأسيس ثقافة مسرحية جامعية؛ ففي ندوة «التجريب في المسرح الجامعي بين الممارسة والتدريس»، التي نظمت على هامش المهرجان الوطني الثاني للمسرح الجامعي بمكناس سنة 1994، نجده يقول: «لا يمكن للثقافة المسرحية أن تزدهر في رحاب الكلية عن طريق درس «مغلق» تنحصر أهدافه في توصيل بعض المعلومات عن الكتابة الدرامية كمجرد كتابة أدبية، وإنما ينبغي أن يكون منطلقا لتطوير حاسة الذوق لدى الطلبة وفرصة لتفجير طاقاتهم الإبداعية والنقدية والإنجازية. وهذا يعني أن على أستاذ المسرح أن يكون على وعي كامل باتساع أفق الكتابة الدرامية وبشروط إنتاجها. وإن كل مقاربة أدبية للإبداع الدرامي لا يمكن أن تكون هي نفس المقاربة التي تخضع لها النصوص الروائية والشعرية وإنما تختلف عنها من حيث تنوع مفاهيمها الأدبية والفنية والحركية».

ومع مرور السنين وتعاقب برامج إصلاح التعليم المغربي، تبقى وضعية الفنون ضمن منظومة التعليم هامشية وغير منسجمة. لذلك نجد المنيعي، من الأوائل الذين نبهوا بأن مستقبل الدرس المسرحي الجامعي يحتاج إلى إعادة نظر «وإلى مراجعة أهدافه وغاياته، لأنه هو الوحيد الذي يستطيع خلق تقاليد مسرحية جديدة وتحقيق استمراريتها خصوصا إذا تم الجمع بين الطرح النظري والتطبيق الميداني.»[16] لذلك ينبغي تجاوز الوضعية الراهنة حيث حضور المسرح في الجامعة هو مجرد <مكسب مؤقت>. «في حين، نجد المسرح الاحترافي الأوروبي ينتعش دوماً على يد الجامعيين الذين تلقوا تكوينا مسرحياً في معاهد الفنون الدرامية ومختبراتها التابعة للجامعة. إن مثل هذه المعاهد والمختبرات لا وجود لها في كلياتنا رغم ما عرفه التعليم الجامعي من إصلاحات متوالية، ورغم التزام المغرب بتطبيق توصيات مؤتمر منظمة الأمم المتحدة للتربية والثقافة والعلوم (اليونسكو) الذي انعقد سنة 1972 ومنها إحداث معاهد وفروع بالكليات تُعنَى بالفنون (وعلى رأسها المسرح)، وتكون قاعدة للربط بين التكوين والتشغيل.»[17]

من هنا، كانت لحسن المنيعي الريادة في توجيه مسارات المسرح الجامعي والمدرسي على السواء، إذ يرى أن تطور المسرح في الجامعة المغربية رهين بتطور المسرح المدرسي. وتأسيسا على ذلك، فقد كانت له الريادة في تقديم ثمانية مقترحات بغاية النهوض بالثقافة المسرحية في المدرسة والثانوية والجامعة، منها على سبيل المثال:

- إدماج المسرح في المدرسة الابتدائية.
- خلق أقسام نموذجية للمسرح في الثانويات.
- خلق شعب للمسرح في الجامعة.
- تشجيع النشاط المسرحي في المدرسة على مستوى الممارسة والتأطيروالتلقي.
- إقامة مهرجانات للمسرح المدرسي.[18]

لقد كانت للمنيعي الريادة في التنظير لقضايا تدريس المسرح بالجامعة، والذي يعتبر اكتشافا

متواصلا للفن الدرامي عبر الانفتاح على النص التقليدي أولا، ثم البحث عن صياغة جديدة تقوم على مسرحة الشعر، كما لمسنا ذلك في الدورة الثالثة من مهرجان أكادير للمسرح الجامعي مع فرقة كلية الآداب ببني ملال تحت إشراف الأستاذ رشيد دواني. فمع جهوده تمت مسرحة ديوان الشاعر عبد اللطيف اللعبي، ومسرحة حياة الشعراء (على شكل محاكمة)، كما تطورت جهود التوليف المسرحي أو الكولاج، ومسرحة الفرجات الشعبية مع تطعيمها بنصوص درامية، وتقديم فصول عربية بطريقة النو أو الكابوكي، ومسرحة الرواية والنصوص السردية والحكائية. والملاحظ هنا أن تنظيرات حسن المنيعي نابعة من معرفة دقيقة وعميقة بموضوع البحث من جهة، ومن المواكبة والمتابعة الدءوبتين لكل التجارب المسرحية المحلية والعربية والدولية، من جهة أخرى.

يتميز مجال البحث العلمي الجامعي المرتبط بالمسرح بالحيوية ورحابة الأفق. فرغم ارتهانه، أحيانا، لبنيات التفكير التي تتوزع المشهد المسرحي المغربي إلا أنه يتوق إلى آفاق مشرعة على استشراف <علم المسرح> الذي ينظر إلى الممارسة المسرحية في ارتباطها بباقي التبادلات الثقافية والرمزية من جهة، وحركية المجتمع من جهة أخرى. من هنا، يمكن اعتبار البحث العلمي في المجال المسرحي بنية للتفكير بصيغة الجمع في أوضاع الممارسة المسرحية تتجاوز الشرح والتحليل والتوثيق إلى التوجيه والتفاعل الإيجابي... فمنذ «أبحاث في المسرح المغربي» لأستاذ الأجيال الدكتور حسن المنيعي اتجه النقد الجامعي الجاد صوب نقد أوضاع الممارسة المسرحية بالمغرب في ارتباطها بإشكالية التأصيل انطلاقا من مسرحة السلوكات الفرجوية المتجذرة في الوجدان الشعبي للمغاربة دون إغفال حضور مسرح الآخر الغربي في متخيلنا المسرحي. وهذا ما يدفعنا إلى التساؤل: إلى أي حد ما تزال الممارسة المسرحية المغربية تتفاعل مع درس حسن المنيعي؟

## العودة إلى التراث

لقد ساير النقد المسرحي مسألة توظيف التراث في المسرح العربي منذ بداية عصر النهضة. وفي هذا السياق يذكرنا المنيعي أنه «خلال القرن التاسع عشر، والتي اقترنت بدعوات إصلاحية وسجلات حول «الهوية العربية» وعلاقة الفكر العربي بالحداثة الغربية...الخ».[19] بحث العرب عن مسرح مغاير وبرزت عدة أصوات وتجارب في المشرق والمغرب، راوحت معظمها بين مسارين متشابهين في العمق رغم اختلافهما في الظاهر. فبالنظر إلى المسار الأول، والذي يمكن أن ينعت بالتأصيلي، سوف يستعاض عن النموذج الغربي عموما من خلال الدعوة إلى التقاليد الفرجوية الأصيلة (وهي طريقة أخرى تروم العودة إلى مغرب ما قبل الإستعمار الفرنسي-الإسباني). وقد أدى هذا النزوع بالبعض إلى تمجيد الأسلاف كمحاولة لمقاومة الإستيلاب وإجابة عن وضعية الإغتراب الناتجة عن تأورب صناعة الفرجة العربية، ومن ثم السعي الحثيث نحو النقاء والذي يستشرف بدوره نوعا جديدا من التمركز المنطقي الذي يمكن نعته بالتمركز المنطقي العربي. أما بالنسبة إلى المسار الثاني، ينظر إلى المسرح الغربي باعتباره النموذج الأولي المقابل لنقيضه والذي يعرف غالبا باسم <ما قبل المسرح>. وبالفعل، فإن هذا الموقف الذي يمكن نعته بالمسار التغريبي، يعيد أيضا إنتاج الإقصاء الغربي للتقاليد الفرجوية غير الأوربية. كما اعتبر التقليد المسرحي الأوربي النموذج الوحيد لفن المسرح الذي يجب أن يتملك ويعاد إنتاجه واستنساخه من لدن كافة سكان المعمور وذلك لكونه صالح لكل الأزمنة والأمكنة. وبعبارة أخرى، فليس ثمة مسرح ما عدا المسرح الغربي، وانسجاما مع نفس المنطق الإختزالي والإقصائي، فليس هناك مسرح عربي وإنما هناك مسرح مكتوب باللغة العربية.

وعلى الرغم من وهم الحدود، فإن المسرح يتطور تاريخيا من خلال التبني المحاكاتي والتبادلات

الثقافية بين مختلف الشعوب، وخير دليل على هذا هو تأثير التقاليد الفرجوية الشرقية في المسرح الإغريقي القديم، وأكثر من هذا، يذهب البعض إلى أن طقس ديونيسوس ليس يوناني الأصل، بل جاء من الشرق وهذا دليل آخر على أن المسرح هو في الحقيقة جنس هجنة بامتياز. ليس ثمة من مسرح مكتف كلية بذاته، فالمسرح الغربي بدوره يمتاز بالهجنة بل وأكثر من هذا، إن المسرح وسيط يستلزم تحويل شيء مكتوب على الورق إلى عالم مرئي ومسموع يدعى بالفرجة المسرحية. فرغم إقرار حسن المنيعي بأن المسرح فن طارئ في البلاد العربية، إلا أنه ظل يستحضر الأشكال الفرجوية التراثية منذ «أبحاث في المسرح المغربي»، وهو بذلك ما فتئ يذكر «فنانينا وكتابنا الدراميين أن يعتنوا كثيرا برصد هذه الأشكال وأن ينتشلوا منها المادة الأساسية لمسرح مغربي.»[20]

يطرح الدكتور حسن المنيعي مسألة التراث في ارتباطها بالهوية والاختلاف، الوحدة والتعدد، الاتصال والانفصال... مثله في ذلك مثل المؤرخ المغربي عبد الله العروي الذي دعا إلى إعمال فكر يقود لتجاوز الحس الرومانسي ويفصل بين «الخصوصية والأصالة: فالأولى حركية متطورة والثانية سكونية متحجرة ملتفتة إلى الماضي.»[21] وفي هذا السياق، يبرز دور المنيعي من حيث هو <ناقد منظر> ساهم بشكل لافت في بلورة النقاش حول مسألة العودة إلى التراث. يقول رفيق دربه المرحوم الدكتور محمد الكغاط: «يمكن أن نستشف تنظيره المتواصل من خلال طرح قضايا القالب المسرحي والبحث عن الهوية وعرض الآراء التي أثيرت حول هذا الموضوع سواء في المشرق أو في المغرب وكذلك من خلال رصده للتراث وأنواعه وطرق استلهامه في الأعمال المسرحية المنجزة، ولا يكتفي الناقد المنظر بعرض ما هو سائد بل نراه في كثير من آرائه النقدية يتخذ موقفا من تعامل الكتاب والمخرجين مع التراث.»[22] هكذا، يرى المنيعي أن توظيف الظواهر التراثية يجب أن يعتمد على «أسس علمية وفنية ترمي بالأساس إلى استيعاب رموزها لإعادة تركيبها من منطلق فاعلية عربية تؤسس لممارسة مسرحية مستقبلية ذات لغة متنوعة.»[23]. إنه يؤكد، أن علاقة المسرح بالتراث «ستظل في رأينا مجرد وسيلة فنية لتأصيل الحركة المسرحية وانتشالها من التبعية للغرب، إذا نحن لم نعمل على توطيدها من منظور معرفي وجمالي؛ إذ لا يكفي أن يكون هدف الرجوع إلى الثقافة الشعبية هو تحقيق كشوفات وابتكارات فنية، بل ينبغي أن تكون له أبعاد إيديولوجية.»[24] في ذات السياق، نستحضر مرة أخرى تأملات العروي الذي يقول «إن عبارات الرفض تجاه الثقافة الغربية لا يمكن أن يشكل بحد ذاتها ثقافة؛ والشطحات على آثار الذات السليبة لا تعيدها إلى الحياة.»[25] والعروي بهذا الكلام يضعنا أمام أنجع سبل المصالحة مع ذاتنا الفرجوية وجسدنا المسرحي برمته. في نفس الاتجاه، يؤكد حسن المنيعي «أن تحديث الفرجة المغربية لا يمكن أن يتحقق في فعل الانغلاق على التراث، واستحضاره نموذجا مضادا للنموذج المسرحي الغربي، وإنما أيضا في فعل الانفتاح على الممارسة الغربية، والتعامل مع أشكالها القديمة والمستحدثة مع حرص المسرحيين على بلورتها بطرق فنية تعكس وعيهم الثقافي، وتعاملهم مع مكونات المجتمع المغربي الحضارية والثقافية.»[26] بكل وضوح، يدعو المنيعي -قبل كل شيء- إلى تملك فعلي وعقلاني للتراث الفرجوي العربي سواء بقصد فقدانه أو اعتماده، الانفصال عنه أو اتصال به. كما يدعو إلى الانفتاح على تراكم الخبرات المنجزة من طرف الآخر، لأن مسرحنا منفتح على آلية الاختلاف منذ نشأته (أو تأوربه الأول سواء مع دانينوس أو النقاش)، فهو مسرح يستفز مقولة الواحد المتجانس.

لذلك كله، فإن التفاعلات العربية مع المسرح الغربي هي محصلة «لحظة الهجنة» أو ما يدعوه هومي بابا بالفضاء الثالث. كما أن «علاقة المسرح العربي والمغربي على السواء بالمسرح الغربي»، يذكرنا المنيعي في (المسرح مرة أخرى)، «هي علاقة قسرية، فرضتها هيمنة الثقافة الغربية.»[27] من هنا،

استشكلت قراءة المنيعي محاولات البحث الدءوب عن أسمى سبل الانفلات مما أسماه ب«التأرجح المأساوي بين إنجازات الآخر وطرح إمكانية إثبات الذات»[28]؛ تأرجح أسقط بعض المنشغلين بقضايا هذا المسرح في حلقة مفرغة تراوح في الغالب مكانها بين «تأورب مطلق»، من جهة، و«اغتراب في الماضي» من جهة ثانية. على أن إمعان النظر في هذه المراوحة ما يلبث أن يقودنا إلى التأمل في الفضاء الثالث (فضاء الهجنة) الذي استشرفته ممارستنا المسرحية انطلاقا من مزجها بين الأنا والآخر منذ أول تدريب للمعمورة سنة 1952 -نذكر هنا بما أفرزته هذه التجربة من اشتغال ميداني يجمع بين منظومة المسرح الشعبي لجان فيلار المستقدمة إلى المغرب عن طريق تلميذه أندري فوزان، من جهة، وانبهار هذا الأخير بالمخزون الفرجوي المغربي، من جهة ثانية، الأمر الذي أدى إلى بداية رحلة المغربة مع الرعيل الأول في فرقة التمثيل المغربي التي تحولت إلى فرقة المعمورة-.

لذلك، «فإذا كان المسرح إبداعا للعبقرية الغربية»، يقول الدكتور حسن المنيعي، «فقد سارع الفنانون المغاربة إلى احتضانه أولا، في شكله الإيطالي، ثم طوروا مجالاته ثانيا، عن طرق التشبع بنظرياته وشعرياته، مما يجعلني أؤكد على أن أغلب ممارساته الحالية في المغرب تقوم على «ازدواجية فنية» تتحدد معالمها بامتداده التاريخي المتطور، وحضور فعل مسرحي مسكون بهاجس الهوية ومحاولة تأصيل الظاهرة المسرحية.»[29] وتشكل التجربة الرائدة للطيب الصديقي، والتي أعارها المنيعي اهتماما خاصا، أبرز نموذج هذه <الازدواجية الفنية. يقول الصديقي في حوار استيعادي أشبه بالسيرة المسرحية: «والواقع أنه خلال تجربتي المسرحية سرعان ما استشعرت الحدود التي يرسمها المسرح الكلاسيكي أمام المبدع. إن وحدات هذا المسرح الغربي لا تستجيب دائما لمتطلباتنا. المسارح في بلادنا بنيت كلها ومن دون استثناء في عهد الحماية... وحتى لا نتوه في التفاصيل، فهذه المسارح شكلا لم تكن تعبر عن حاجياتنا الثقافية.»[30]

ومع ذلك أدرك الصديقي أن البناية المسرحية لا تتسع لنفحاته المأمولة، فانطلق إلى رحابة الموروث الشعبي في جامع الفنا؛ فكان ذلك إيذانا بميلاد نفس جديد وأفق جديد في الممارسة المسرحية المغربية. ف«صناعة الفرجة من منظور حداثي وأصيل دفعت بمجموعة من المسرحيين المغاربة إلى <بنينة> جديدة وشاملة للتراث الشعبي الأدبي والفني. ومن الأكيد أن فاعلية هذه <البنينة> قد أدت إلى خلخلة الممارسة التقليدية للمسرح، وإعادة النظر إلى مفهوم الفرجة التي اندرجت بأشكالها المتفجرة في الحياة الاجتماعية. من هنا نستطيع إدراك القطيعة التي حققها المسرح المغربي مع المسرح على الطريقة الإيطالية، ورفضه لمنظوماته وقواعده خصوصا وقد ارتكزت بنينته الأساسية على نصوص متعددة تروم إلى إقحام الفعل المسرحي في الثقافة المغربية.»[31] وتعتبر الفضاءات الفرجوية من قبيل الحلقة أبرز نماذج هذه 'البنينة'. فالحلقة مرتبطة بقوة بالحيوات الفردية والجماعية لصانعيها وكذا متلقيها؛ وقد تكررت بما فيه الكفاية لكي تصبح فرجات سردية فنية شاملة تحمل آثار جلية لمنحنى فردي/جماعي للهوية. وأخذا بعين الاعتبار القدرة السحرية للحلقة لاحتواء وتوريط الآخرين، فإنها تستشرف الفرجوي من خلال Habitus مشترك بين صانعي الفرجة ومتلقيها. وضمن هذه الصيرورة، فإن فرجة الحلقة تعيد صوغ القيم الثقافية والمعرفية الذاتية عن طريق إدراجها للجمهور في لعبة مطردة الأدوار. كما أنها تُجلي الفعل الإنساني بطاقة عالية لإبراز وعكس الهوية الثقافية الجمعية.[32]

لقد استطاع مفهوم الفرجة عند المنيعي، أن يعيد النظر في السلوكات الفرجوية الخارجة عن دائرة الممارسة المسرحية الصرفة؛ والأهم من هذا هو أنه دفعنا إلى إعادة تقييم مفهومنا للمسرح. فقد كان إبرازه لمقومات الفرجة في الحلقة والبساط

ARCHIVE http://archivebeta.Sakhrit.com

وسيد الكتفي وغيرها من السلوكات الفرجوية التراثية أن جعله يستشرف آفاق الأنثروبولوجيا الثقافية، والفولكلور والإثنو- موسيقا... ليقف بنا على "أن أهمية عروض الحلقة هي التي دفعت المسرحيين المغاربة إلى تحريك أبعادها ونقلها إلى البناية المسرحية لتكون دعامة الإنجاز المسرحي إن على المستوى الجمالي السينوغرافي أو مستوى البعد المعرفي الذي يقوم عليه النص."[33]

بما أن المسرح العربي لم يتطور كفن مستقل انطلاقا من فرجة شعبية تشكل لاوعيا مسرحيا، بل اقتُبس من الغرب مباشرة باعتباره نموذجا جاهزا بقوانينه وتشكيلاته الإيديولوجية، فقد تشكل هذا المسرح على مستوى الممارسة كفضاء للهجنة تتقاطع داخله مجموعة من السلوكيات الفرجوية والإبستيمات المتناقضة. وعليه، كان من الضروري البحث عن صيغة مسرحية تعبر عن وجدان الإنسان العربي. لقد فجر هذا المسرح الرافض مكونات الصراع ليس فقط بين ثقافتين، بل بين بنيتين مرجعيتين متعارضتين. كما فجر علاقة المركز/الهامش في ظل بنية تراتبية مغلقة، وأسعف العرب في مساراتهم المستقبلية على خلخلة الحواجز الوهمية التي كانت تحافظ على هيمنة المسرح الغربي باعتباره العمود الفقري لريبرتوار المسرح العالمي. وبهذا سيصبح المسرح العربي مسارح متعددة. وفي السياق ذاته، حينما استحضر حسن المنيعي التجارب المسرحية العربية منذ دعوة علي الراعي، ويوسف إدريس، وروجيه عساف، ورئيف كرم، وسعد الله ونوس... - والمغاربية منها بوجه الخصوص. لاحظ أن جيل الرواد من أمثال أحمد الطيب العلج، الطيب الصديقي، عبد السلام الشرايبي، عبد الرحمان كاكي... نهلوا جميعا من معين الذاكرة الفرجوية الشعبية: (ذاكرة جامع الفنا، باب بوجلود، القريعة، والحلفاوين...) بما هي فضاءات لعبية، فرجوية، تقليدية، شفهية... فقد أدى نقل تقنيات الحلقة والحكواتي والسامر والكوال إلى بنية المسرح كفن وافد إلى ابتكار نماذج مسرحية تراثية في سياقات مسرحية مختلفة...

من هنا أفرز الانفتاح على الأشكال التراثية كتابة ركحية "متفجرة وذات بعد جدولي، وهي في الغالب كتابة تقوم، حسب المنيعي، على "التوليف بين نصوص سردية، ومشاهد حكائية وقطع شعرية ومتواليات غنائية/حركية..."[34] ولكن أيضا، طرح المنيعي أسئلة لاستشكال السعي لاستعادة التراث في المسرح العربي: "هل هو استجابة لدعوة أو دعوات قومية؟ أم دعوة شوفينية؟ هل هو استلهام للماضي لإضاءة المستقبل؟ أين يبدأ في الإنجاز المسرحي وأين ينتهي؟ هل هو تقنية أم مجرد استحضار لفرجات شعبية قديمة؟ هل بإمكانه أن يؤسس صيغة مسرحية عربية حقيقية؟ أم هو مجرد دعوة شكلية؟ هل يمكن أن يشكل رافدا في الثقافة المسرحية العالمية؟"[35]. نلمس هنا أسئلة لا يجرؤ الكثيرون ممن انساقوا وراء غوغاء البيانات على طرحها.

في هذا الصدد، يرى الطيب الصديقي أن الاستفادة من التراث "ضرورية، لكنه يجب التعامل بحذر حتى لا نسقط في متاهة إعادة واستهلاك صيغ مسرحية لا تمت إلى واقعنا بصلة ... كما أنه يجب الابتعاد عن الصيغة الغربية التي تلائم الغربيين وأن ننفتح عليها في نفس الوقت وقدر الإمكان حتى لا نكون منغلقين ومتقوقعين."[36] إن هذا التصريح يحدد، في رأي حسن المنيعي، «أفق تحديث الفرجة المغربية في المستقبل، وهو صادر عن ابن شرعي للمسرح الفرنسي، تمرس على أشكاله ولكنه التزم التعامل مع التراث العربي وعمل على مسرحته وتجديد بعض أشكاله كما فعل مع البساط حينما اعتمد أثناء كتابة رباعيته (الفيل والسراويل – ولو كانت فولة – المطعم البلدي – جنان الشيبة) على بعض النصوص التراثية كالنبوغ المغربي لعبد الله كنون، والكشكول لبهاء الدين العاملي، والعقد الفريد لابن عبد ربه، وأمثال العرب، والجاحظ، وخرافات ونوادر مغربية عربية وبربرية الخ..." [37]

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

كون أن الصديقي قد ارتكز على التراث، فإن أعماله تقوم على استفادة خارجية نظرا لتشبعه بمعطيات المسرح الغربي وتقنياته. وهذا ما دفع حسن المنيعي إلى الاستنتاج التالي: كون "التداخل الثقافي يوجد داخل الثقافة الأصيلة».

عبد الله العروي أيضا يدفعنا إلى التأمل في كيفية تعاملنا مع الفلكلور والذي يشكل جزءا هاما من تراثنا الفرجوي، إذ نجده يقول في كتابه الموسوم "الايديولوجيا العربية المعاصرة": "إن هذا الفلكلور المسترجع، عكس ما يظنه الملاحظ غير المدقق، لا يمثل ثقافة أصيلة تواجه ثقافة دخيلة متولدة عن الهجمة الغربية، بل الفلكلور هو جزء لا يتجزأ من تلك الثقافة الدخيلة. إنه لا يحيل على المجتمع القديم، وإنما على الجديد، إذ يشير، في عمقه، إلى مدى تبرجز المجتمع. بعبارة أخرى، لأجل إدراك الدور الذي يقوم به الفولكلور في المجتمع، لا ينبغي الالتفات إلى محتواه بقدر ما يجب سبر نفسانية من يتمتع به."[38] موقف العروي هذا يجعلنا نميز بين الفلكلور كأثر والفلكلور المسترجع كزيادة؛ كما يكشف عن النظرة الفولكلورية في التعاطي مع التراث بهدف إخضاعه لرغبات مجتمع في طور التبرجز غير المعقلن.

«هل يمكن الاستغناء عن مرحلة الفولكلور هذه أم لا؟» يؤرقنا العروي مرة أخرى بحرقة السؤال. أكيد، يمكن الاستغناء عن مرحلة الفولكلور المسترجع من خلال الانفتاح الذكي على الأنثروبولوجيا الثقافية، ودراسات الفولكلور والموسيقى الإثنية، والأنثروبولوجيا المسرحية... والتخلص من نزعة الاختلاف المتوحش، من جهة ثانية، والذي يساوي عند الخطيبي «الانفصال الزائف الذي يقذف بالآخر إلى خارج مطلق. الاختلاف المتوحش يؤدي بشكل حتمي إلى ضلال الهويات المجنونة: الثقافوية، التاريخوية، القوموية، التزمتية الوطنية، العرقية...»[39] لأن الفلكلور المسترجع، في آخر المطاف، هو انعكاس لرغباتنا ومخاوفنا وبحثنا المتواصل عن هوياتنا. ولكن، هل الهوية ثابتة؟ هل الفلكلور جامد؟ لا أعتقد، لأن الفلكلور دينامية بلاغية متأقلمة؛ إنه في ذات الوقت بؤرة للتابث والمتحول. إنه ظاهرة محركة بواسطة صانعها، كما أنه موضوع للحوار بواسطة الجمهور في ظل تخوم محددة بشكل جماعي. هكذا أصبحت تلك المشاريع المسرحية التواقة إلى الإمساك بأسطورة الأصل والعودة إلى الينابيع الأولى طروحات مسرحية ماهوية في مجملها، ذلك أنها لم تستوعب مأزق الهوية المتحول والمتجدد باستمرار. بل حتى عبارة «ينابيع أولى» في حقيقتها هي صيغة الجمع وليست المفرد، فهي أصول متعددة وليست أصلا واحدا. لقد سقط المنحى التأصيلي في مجمله فيما أسماه عبد الكبير الخطيبي ب «الاختلاف المتوحش» والتراثوية الفولكلورية.

ورغم ذلك فإن الحاجة لاستحضار تقاليد الحكي العريقة في تراثنا وبلاغة الاستطراد بخاصة مبعثها الرغبة في إعادة ابتكار هذه التقاليد ضمن منظومة المسرح الحكي وليس إعادة إنتاجها من حيث هي نماذج ثابتة، غير قابلة للتطوير. وقد أدى هذا الأفق إلى إنتاج هجنة مسرحية. "حينما نعود إلى التراث العربي الإسلامي وخصوصا إلى فنياته الجمالية لا نريد بذلك أن نستدل على صحة مفهوم الأصالة المزعوم وأن نقدس هذا التراث أكثر مما يطيق من التقديس." فبعد سفر طويل وبحث دءوب في جماليات المتن العربية القديمة، اعتمد العديد من المسرحيين العرب مفهوم الاستطراد من حيث هو خاصية جمالية مكنته من اقتراح شكل مسرحي يجمع بين القديم والجديد. ف"الاستطراد في التأليف العربي القديم هو التداخل في الأغراض، والتراكيب في الأحاديث، والقاء الحديث على عواهنه وتكديسه على بعضه البعض. ولعله ثانيا سرد روايات متعددة وربما متناقضة لحدث واحد. ولعله ثالثا إيراد تحليلات وتأويلات كثيرة..."[40]

إذ ما جدوى العودة إلى المقامة الكوفية مثلا ونحن لا نستوعب جمالية الاستطراد والرواية

والإسناد وإمكانيات التمسرح الكامنة في المواقف السردية؟ وهل سنجد أفضل من عبد الفتاح كيليطو لإضاءة تلك الأسئلة التي طرحها حسن المنيعي في أكثر من مناسبة، وهو يقول: "تتحدث بعض الحكايات عن فتاة جميلة حكمت عليها ساحرة شريرة بالنوم لمدة مائة سنة. فاستغرقت في سبات عميق وبقيت على هذه الحالة إلى أن أتى 'فارس الأحلام' ذات يوم فانحنى عليها وقبلها فاستيقظت واستقبلت الحياة من جديد. يبدو لي أن المؤلفات القديمة توجد اليوم في وضعية شبيهة بوضعية الفتاة النائمة. فهناك من يحسبها ميتة فيبتعد منها ويمضي لا يلوي على شيء. وهناك من يقترب منها بقرع الطبول فتستيقظ مذعورة ثم تعود توا إلى نوم أعمق من النوم الأول. وهناك أخيرا من يقترب منها بود وعطف فيلمسها برفق ويقاوم نزوعها إلى النوم بلطف، وعندما تفتح عينيها يأخذ بيدها ويساعدها على التكيف مع عالمها الجديد." (الغائب) لا شك أن قارئ كيليطو من هذا الصنف الأخير. ولا شك أنه سيفلح معه في إخراج مقامة الحريري من غيبوبة دامت عدة قرون. والحال أن المنيعي قد سعى لاستحضار التراث عن طريق 'العلم'.

## النقد المسرحي بين التغريب والتأصيل

"إن النقد المسرحي يتضمن في أعطافه وممارساته نزوعا إلى التنظير والاستفادة من الدراسة المسرحية الغربية، كما يحرص على تحديد وضعية الظاهرة المسرحية تجاه المؤسسة. وهذا ما جعله يشكل جانبا هاما من حركتنا النقدية التي تعد أكثر تقدما ومصداقية إذا ما وضعناها في إطار واقع الحركة النقدية العربية."[41]

"من هو الناقد المسرحي الحقيقي؟"... هكذا يبدأ الدكتور حسن المنيعي سفره الممتع ضمن كتاب "النقد المسرحي العربي". إنه سؤال وجودي يهدف استشكال ماهية النقد المسرحي من حيث هو لغة واصفة للإبداع المسرحي نصا وعرضا، بنفس الدرجة التي يساءل فيها آلياته وبنياته من داخل الممارسة النقدية. فالناقد المسرحي الحقيقي، حسب حسن المنيعي، "هو الذي يستطيع إدراك آليات اشتغال العمل المسرحي وتحديد أصولها ومستجداتها اعتمادا على ثقافته الشخصية." بهذا المعنى يكون النقد المسرحي عند المنيعي متفاعلا مع الجسد المسرحي؛ ولكن أيضا "لا يجب على المسرح أن يمتص الفعل النقدي. وإنما يلزمه أن يعمل على إدراجه في الفعل المسرحي."[42]

لقد سعى المنيعي منذ كتابه الأول إلى إيجاد مفاهيم نقدية قابلة لفك شفرات الخطاب المسرحي العربي والمغربي بخاصة. لذلك اتجه إلى تأصيل الممارسة النقدية انسجاما مع موجة "التأصيل في المسرح المغربي التي اعتمدت التراث كتاريخ وأشكال وتقاليد فرجوية، كما اعتمدت تقنيات بصرية سمعية وحركية جديدة. فقد كان من اللازم إيجاد مفاهيم نقدية مساعدة لدراسة بلاغة الخطاب المسرحي وتأويل معانيه."[43] ولعل أبرز سمات التجربة النقدية عند حسن المنيعي هي رحابة أفق المثاقفة وتعدد التخصصات: "لا يمكن لنا أن نتحدث عن النقد المغربي دون مراعاة عنصر المثاقفة مع المشرق العربي والغرب الأوربي."[44] في ذات السياق، انفتح المنيعي على سائر مناهج العلوم الإنسانية بنفس موسوعي وشمولي، وذلك بهدف تطوير مصطلحات النقد المسرحي: "فإذا كان النقد المسرحي المغربي قد لجأ إلى حقول معرفية جديدة لتطوير مصطلحاته ومجالات اشتغاله، فإن ذلك يرجع إلى علاقته واقترانه بحركة مسرحية ناضجة، تسعى إلى إيجاد 'مسرح مغاير' دون أن يخرج نهائيا عن دائرة المسرح الغربي."[45]

ومع ذلك، حينما نمعن النظر في جملة من الخطابات الرائجة في مشهدنا المسرحي، نلاحظ وجود شرخ بين مجمل الجسد النقدي والممارسة الإبداعية يصل أحيانا إلى حالات مستعصية من

ARCHIVE http://archivebeta.sakhrit.com

الاحتقان والتوتر، بينما المطلوب الآن هو المزيد من التعاضد والتآزر والعمل التشاركي على شكل مختبرات مسرحية ذات أفق تجريبي. لقد نبه حسن المنيعي لهاته الظاهرة في أكثر من مرة؛ إذ نجده يقول في كتاب "آفاق مغربية" الصادر سنة 1981: "يعتقد رجال المسرح في بلدنا أن الحركة المسرحية تعاني قصرا في النقاد المتخصصين الجادين. وأن عروضهم لا يواكبها نقد، وإن كان، فهو غير موضوعي. ويبدو من هذا الاعتقاد أن النقد المسرحي لم يصل عندنا بعد إلى مرحلة من النضج، بمعنى أنه لا يزال متخلفا عن كل إبداع مسرحي."[46] كما روّج العديد من المسرحيين والمتتبعين للشأن المسرحي المغربي فكرة مفادها وجود "أزمة النص الدرامي"، وسطوة الاقتباس من حيث هو نوع من الهروب إلى الأمام، بينما الحقيقة هي أن الممارسة المسرحية الراهنة في المغرب متفاعلة بشكل أو بآخر مع تحولات صناعة الفرجة المسرحية على المستوى الكوني، وذلك بفعل تناسج ثقافات الفرجة. لهذا، أضحى من الضروري رؤية الحساسيات المسرحية الجديدة من منظور مغاير يؤمن، كما يؤكد الأستاذ المنيعي، "بتفاعل المسرحيين المغاربة مع أطروحات الثقافة المسرحية الأوربية وتقنياتها".[47]

لقد ارتبطت مجمل هذه التحولات التي عرفها المسرح المغربي منذ منتصف الستينات بستة أنواع من النصوص، هي حسب المنيعي: نص الكاتب، نص الإخراج، نص الكاتب المستنبت، نص الكاتب المخرج، نص الإعداد الدراماتورجي والإخراج، ونص الناقد. وقد خلص إلى ما يلي: "فمما لا شك فيه أن هذه النصوص قد خضعت جميعها لتمسرح يستحضر أساليب حداثية وتراثية لتأسيس جمالية ذات خصوصية مغربية وعالمية في ذات الوقت."[48] إننا لا نعيش أزمة نصوص درامية أو اضطرابا على مستوى الخيال المسرحي، بقدر ما نعيش منعطفا نحو الفرجة لا يشكل فيه النص الدرامي الموجه الأساس لصناعة الفرجة المسرحية. وما أسميه بالمنعطف الفرجوي هو انفلات تجريبي يبحث عن طرائق بديلة لصناعة الفرجة ومنظور جديد لتلقيها. لقد شكلت فترة أواخر الستينات وبداية السبعينات منعطفا فرجويا في المسرح المغربي على مستوى صناعة الفرجة من خلال الانفتاح على آليات اشتغال الفرجة التقليدية وتكييف تقنيات الحلقة من حيث هي فرجة محايثة مع الفن المسرحي الطارئ. وقد شكلت مسرحة ديوان سيدي عبد الرحمان المجذوب أس هذا المنعطف المؤسس لحساسيات جديدة أثرت في الماضي القريب على الجسد المسرحي المغربي. يقول حسن المنيعي في هذا الصدد: "إذا كان المسرح المغربي قد عرف تطورا ملحوظا في بعض إنجازاته، فإن ذلك يعود... إلى تعامل بعض صانعيه مع التراث، وإعادة صياغة أشكاله الفرجوية والثقافية، التي تنطوي على طرائف ومواقف إنسانية حياتية تخول لهم استثمار أفكارهم المعرفية والفنية انطلاقا من الماضي إلى الحاضر."[49]

بنفس قوة هذا المنعطف الفرجوي، برز النقد المسرحي المغربي آنذاك في مستوى الحدث. فمن خلال الكتاب المؤسس لحقل "دراسات الفرجة" بالمغرب تحت عنوان "أبحاث في المسرح المغربي" واكب النقد المسرحي المغربي ذلك المنعطف الفرجوي، بل أسس لنفسه منعطفا نقديا موازيا يجمع بين مقاربة الإبداع وتوجيه مساراته. وهذا أقصى ما يمكن أن يصل إليه النقد المسرحي، أي تجاوز سقف التحليل والشرح لأجل التفاعل الإيجابي والمرافقة البحثية للجسد المسرحي، والمساهمة في توجيهه نحو تحقيق المصالحة مع الوجدان الفرجوي. نعتبر، في هذا المقام، كتاب "أبحاث في المسرح المغربي" مشروعا نقديا حاملا لرؤية، متفاعلا مع نبض الجسد المسرحي المغربي، وقد أعقبته مجموعة من الكتابات النقدية التي استوعبت درس المنيعي وعبرت عن توهج مرحلة بأكملها من تاريخ النقد المسرحي المغربي. "وبما أن المسرح فن تلفظ مضاعف - كما يؤكد المنيعي - ينطلق من الخشبة إلى القاعة، ويولد نصوصا أخرى، فإن النقد المسرحي قد أصبح متورطا في الحركة

المسرحية المغربية. إلا أنه لن يظل كذلك إذا لم يتوقف بعض المسرحيين المزاجيين عن الإساءة إلى الباحثين الجامعيين من خلال حجرهم على حرية الكتابة على أعمالهم من منظور علمي أو فني.»[50]

ومن يفرغ من قراءة آخر إصدارات الباحث المجدد الدكتور حسن المنيعي: «ويبقى الإبداع»، و«المسرح الحديث»، و«النقد المسرحي العربي»، و«مسرح ما بعد الدراما»، و«المسرح ورهاناته»؛ وخاصة تفاعله مع نقاشات نهاية القرن المنصرم مثل «ظاهرة مسرح المثاقفة» و«مسرح ما بعد الدراما» سيكتشف استمرار ريادته وتفرده في إعادة تشكيل ملامح المنعطف النقدي المغربي.

الآن، في المغرب، (ونحن في ضيافة الدورة الرابعة عشر للمهرجان الوطني للمسرح بمكناس الذي يشهد تراكما مهما من التجارب المسرحية الجديدة) نعيش منعطفا فرجويا آخر منذ أواخر التسعينات مع الدينامية الجديدة التي واكبت مجموعة من الإجراءات الإدارية التي أقدمت عليها الوزارة الوصية. فرغم كل المشاكل البنيوية والهيكلية التي تعتري الجسد المسرحي المغربي راهنا، فالملاحظ بروز توهج على المستوى الإبداعي، وظهور حساسيات فنية مغايرة... وحسن المنيعي، باعتباره المشاهد المثالي للعروض المسرحية، مواكب لتلك الحساسيات الفنية الجديدة مع أفواج وأفواج من خريجي المعهد العالي للفن المسرحي. هذه الحساسيات الجديدة l'isadakism - بصيغة الجمع من مسرح الشامات، إلى داهاواسا، مرورا بتانسيفت، الأكواريوم، أفروديت، مسرح الأصدقاء...) تدعونا كمتتبعين وباحثين إلى مقاربتها بأعين مختلفة عن تلك التي ورثناها.

بحكم تناسج الثقافات الفرجوية، أصبحت تغزوا المسرح المغربي -مع الحساسيات الجديدة- ممارسات فرجوية تخطت بقوة الحدود الدرامية، وتوافقت على شكل مسرحي جديد؛ وهكذا اتجهت كل المساعي إلى العودة إلى إعادة مسرحة المسرح. ومع كل هذا تم سحب المتفرج إلى أقصى حدود طاقات الإدراك والفهم... رفقة حسن المنيعي دائما، نلاحظ إصرار الفرجة المسرحية الراهنة، كمثيلاتها على المستوى الدولي، على الابتعاد عن الدراما تدريجيا لصالح ممارسة مسرحية غير متجانسة ومتسمة بالتشذير تقيم القطيعة مع فكرة المسرح باعتباره تمثيلا لحضور ما. وفي مقابل هذا الإصرار، نلاحظ أيضا إصرار جزء من الجسد النقدي يقارب هذه الحساسيات الفرجوية الجديدة بأعين مصوغة بثوابت أرسطية، مما يسبب في الكثير من سوء التفاهم. من هنا، يمكن اعتبار مقاربة حسن المنيعي القيمة ضمن كتاب «مسرح ما بعد الدراما» مبادرة محمودة للوصول إلى مصطلحات وتعبيرات لفظية جديدة تشير بوضوح إلى الخبرة المسرحية الراهنة والتي يصعب التعبيرعنها باعتماد المفاهيم المعتادة... وإلا سنسقط حتما في اختزال علاقتنا بالجسد الفرجوي في مقولات أخلاقية من شأنها تضييق الخناق على حرية الإبداع... وهنا أيضا يلفت حسن المنيعي انتباهنا بأنه «على جمالية الفرجوي أن تسلك اتجاها مغايرا لشعرية «أرسطو» التي تقصي الفرجة من مجالها.»[51]

إن اهتمامنا الحالي بشعريات ‘ما بعد الدراما’ يتماشى مع طرح المنيعي في كتاب «ويبقى الإبداع»؛ فهي مراجعة وتقويم للنموذج الهيجيلي المهيمن في المنظومة النقدية الغربية إلى حدود الستينات، مع بيتر زوندي كنموذج. والمفهوم الهيجيلي لتطور المسرح، إلى حدود منتصف القرن العشرين في واقع الأمر، مقيد على المستوى المفاهيمي باعتباره مبنيا على التقاطب بين الدراما الأرسطية من جهة، والتوجه الملحمي من جهة ثانية. لا وجود لمسلك آخر غير الدرامي والملحمي في هذا التصور. لقد اعتبر هذا المنهج المسرح الملحمي البرشتي أهم انفلات عن التقاليد الدرامية التي هيمنت على الساحة المسرحية الغربية إلى حدود منتصف القرن العشرين، والحال أنه من وجهة نظر مسرح ما بعد الدراما، تعتبر ابتكارات برشت جزءا لا يتجزأ من التقليد الدرامي؛ لذلك نعتقد أن زوندي لم يتمكن من رؤية ومقاربة الحساسيات المسرحية

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

الأخرى الخارجة عن بنية تقاطب المسرح الأرسطي في مقابل المسرح الملحمي... وحينما نروم الحديث عن زوندي، فإننا نعني موجة أو منظومة نقدية سيطرت على النقد الغربي (سواء الفرنسي أو الإنجليزي) إلى حدود نهاية القرن العشرين.

يؤكد حسن المنيعي أنه لخلق «حداثة مسرحية» التجأ المسرح العربي إلى «توظيف أشكال تراثية تحاور الصيغ الأوربية»، هذا لأن «المسرح هو الفن الأسمى لتفاعل الثقافات فيما بينها عبر ترويج الإنتاجات العالمية، وخصوصا من خلال جسد الممثل الذي يلعب دورا هاما في العمل المسرحي إلى جانب المخرج الذي يتكفل بصناعة الفرجة.»[52] وهناك تضمين في آخر كتابين له مفاده أنه الآن بفعل المنعطف نحو الفرجة، وتناسج الثقافات الفرجوية كفن الأداء، والفرجة الخاصة بالموقع، أصبحت الحساسيات الجديدة تتطلب مقاربات مغايرة؛ فقد أصبح تمسرح النصوص الدرامية، الآن، المبدأ البنيوي الأساس. ومع ذلك، لم يفهم هذا التمسرح من حيث هو انعكاس المسرح كممارسة إبداعية، أو استعارة ممتدة للحياة الإنسانية، ولكن باعتباره وسيلة لدفع الجمهور إلى رؤية نفسه كذوات. بكل تأكيد أضحت هذه الممارسة حاضرة في المسرح العربي. «فمسرحية (انسو هاملت) للمخرج العراقي الكبير «جواد الأسدي»، يذكرنا المنيعي، «تعد رائعة فنية تؤشر كما يقول صاحبها إلى (أن الاختلاف مع النص كتابة أو إخراجا يزيح النصوص عن أمكنتها وأزمنتها ليضعها في أزمنة وأمكنة تواكب التحولات والتغيرات المعرفية والسياسية.)»[53]

فمسرح ما بعد الدراما يتميز بخاصية أساسية، وهي عدم التركيز على النص الدرامي من حيث هو وسيط يوجه الحدث المسرحي. إنه فرجة مخطط لها ومفكر فيها بشكل تشاركي. كما أنه مسرح غير أدبي وتجريبي، وهذا جزء من أهدافه. لذا، فاستشراف التجريب من حيث الشكل والمضمون يهدف إلى خلخلة الطريقة التي نعيش ونصنع الفرجة المسرحية من خلالها. لكن هذا لا يعني إطلاقا أن المسرح قد تخلى عن النصوص، أو أن إمكانية كتابة النصوص الدرامية لم تعد متاحة، إنه يحيلنا إلى عدم تبعية العناصر الأخرى التي تشكل عملية الإخراج للنص الدرامي، وكل هذه الخاصيات متضمنة في التصنيف الدقيق الذي أورده حسن المنيعي في كتابه الرائع «ويبقى الإبداع». كما أن مسرح ما بعد الدراما يقوض سلطة 'النصوص الكبرى'، «إذ تحولت نصوص أدباء كبار أمثال سفوكل وشكسبير وغيرهما»، حسب المنيعي، «إلى نصوص فرجوية بعد أن تمت إعادة كتابتها وفق قناعات فنية أو تصورات إخراجية تخضع النصوص الأصلية لعملية اقتباس أو تقطيع أو إضافة مشاهد أخرى لكي يكتسي العمل المسرحي أبعاده في العصر الحاضر.»[54] وخلاصة القول في هذا المضمار هي أن الترسانة النقدية لحسن المنيعي تتجدد باستمرار، وهي بهذا الصنيع تنئ بنفسها عن الاستكانة لما هو جاهز.

## نقد النقد

يتميز نقد النقد بالمضاعفة والحوارية التقعيرية، لكونه ببساطة، لغة واصفة للغة واصفة بدورها. لقد كتب المنيعي عن مجموعة من الكتابات النقدية والتنظيرية العربية الحديثة واستنتج على أن مشكلة النقد العربي الحديث تكمن في انقسام «هويته بين موروث الماضي ومنجزات النظرية الغربية الراهنة... كما أن مراوحته بين فعل التغريب والتأصيل هي التي جعلته يعيش أوضاعا متعددة تقوم على الإيجابي والسلبي.»[55] كما اهتم المنيعي بالمنجز النقدي الغربي والعربي والمغربي على حد سواء. واعتبر نقد غالي شكري «يتأرجح بين التفسير الاجتماعي والإيديولوجي التاريخي. ومع أنه يهدف إلى إبراز البعد الفكري للنتاج (أي المضمون)، فإن صاحبه لم يلتزم بأهم معيار تركز عليه الجمالية الموضوعية للواقعية الاشتراكية، وهي العلاقة الجدلية بين الشكل والمضمون.»[56] وهو بذلك

يتجه صوب تجريد الأدب من بعده الجمالي للتأكيد على بعده الاجتماعي. أما علي الراعي فقد اعتبر «وظيفة الناقد المسرحي»، حسب المنيعي، «رسالة وطنية واجتماعية إلى درجة أنه رغم انفتاحه على التجريب وثقافات العالم، فقد ظل يدعو إلى إيجاد صيغة مسرحية نابعة من التربة العربية.»[57] ومن أهم خلاصات قراءة المنيعي لنموذج محمد مندور، الناقد الأدبي والفني الذي اهتم بالنص وقيمته الأدبية كما اهتم بإنجازه فوق الركح، هو إقراره بأن هذا الأخير «كان ناقدا رائدا ذا ثقافة واسعة خولت له استيعاب النظرية الأرسطية التي عمل على شرح أبعادها الفكرية والفلسفية للقارئ العربي إلى درجة أنه لم يتسامح مع من يتعامل معها من المسرحيين دون التعمق في جوهرها الإنساني والمعرفي.»[58]

لقد قام المنيعي بتفكيك المسارات الماهوية في التنظيرات العربية ونبه إلى انكفائها الذاتي واختلافها المتوحش وهي تحتفي بالعودة إلى نقاء الفرجة العربية؛ كما استحضر مجموعة من الكتابات النقدية العربية المتفاعلة مع إشكالية توظيف التراث في المسرح، مثل كتابات فاروق أوهان، ومحمد المديوني، وجلال العشري، وعبد الرحمان بن زيدان، ومصطفى الرمضاني، وعبد الواحد بن ياسر، وعز الدين بونيت، وحسن يوسفي، وسعيد ناجي، وخالد أمين.... وبعد استقراء مجموعة من المتن النقدية خلص المنيعي على أن «هذه الآراء، وغيرها كثير، تؤكد لنا أن تأصيل المسرح العربي والمغربي على السواء لم يكن قائما في الغالب على وعي بموضوعه خصوصا على مستوى العلاقة بالأشكال الغربية ونظرياتها التي تخضع في بنائها لتطور مرجعي، ولأبحاث مختبرية وفكرية تفرز جماليات العرض المسرحي وطرق تلقيه. ومن ثم، فإن الدعوات المؤسسة لصيغة مسرحية عربية لم تتمكن من خلق تيار مسرحي قار... وإنما خلف الكثير من المواجهات والمواقف المضادة.»[59]

بالنظر إلى طبيعة الثقافة المغربية ونوعية المخاضات السياسية والثقافية التي شهدها المغرب خلال فترة السبعينات، يمكن القول بأن الكثير من المسرحيين المغاربة عثروا على ضالتهم في مفهوم التغريب البرشتي. ولكن الاهتمام البالغ بمسرح برشت قد أدى إلى تشويه بعض آرائه وذلك عبر فصلها عن سياقاتها.[60] وواقع الحال أن أغلب الإستجلاءات البرشتية في المسرح المغربي لم تفلح، في حقيقة الأمر، في تحقيق فرجة مسرحية يتعالق فيها المعرفي والجمالي، الإيديولوجي والفرجوي، مع استثناءات قليلة بين الفينة والأخرى نذكر من بينها مسرحية «بوغابة» لفرقة مسرح اليوم الرائدة. وهذا الخلط راجع أساسا إلى كون مسرح الهواة قدم لنا «مؤلفين أكثر مما قدم لنا مخرجين»، ومارس التنظير عبر مجموعة من البيانات الفضفاضة أحيانا، والتي لم تخرج من معطف التجربة المختبرية بقدر ما كانت تعكس مواقف انتقائية، اختزالية وأحيانا انفعالية وإقصائية[61]. وهنا أيضا، نبه الدكتور حسن المنيعي في أكثر من مناسبة لخطورة اختزال المنظومة المسرحية البرشتية في الصيغة التربوية الصرفة من خلال نقده لمجموعة من التأويلات النقدية الخاطئة التي أساءت لبرشت: «خطأ آخر يرتكب في حق برشت وهو الاعتقاد بأنه كان مدافعا ومقننا لفن ذي صبغة تربوية يهدف فقط إلى حشد أذهان المتفرجين... بيد أننا نراه يصرح بأن اللذة التي تملكنا أثناء المشاهدة هي كفيلة لبيان غرض المسرح.»[62] بإبرازه لجماع الأخطاء التي ارتكبت في حق برشت، فقد مارس المنيعي مرة أخرى نقد النقد.

## خلاصة أولية:

يتبين من هذا الاستعراض الموجز لأبرز معالم التجربة النقدية للدكتور حسن المنيعي أنه بحق ناقدا موسوعيا. ولعل اشتغالنا اليوم ضمن المركز الدولي لدراسات الفرجة بطنجة هو امتداد لمشروع حالم صاغ معالمه الدكتور حسن المنيعي المؤسس الحقيقي لحقل دراسات الفرجة بالمغرب، والأب الروحي للنقد المسرحي المغربي. فشكرا لك أيها الرجل المعطاء.

## الهوامش

1 - أبحاث في المسرح المغربي (1974)- تراجيديا كنموذج (1975)- آفاق مغربية (1981)- نفحات عن الأدب والفن (1981)- هنا المسرح العربي... هنا بعض تجلياته (1990)- المسرح والارتجال (1992)- المسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة الفرجة (1994)- المسرح والسيميولوجيا (1995)- دراسات في النقد الحديث(1996)- الجسد في المسرح (1996)- قراءة في الرواية (1996)- عن الفن التشكيلي (1998)- المسرح مرة أخرى (1999) - عن النقد العربي الحديث ومقالات أخرى(2000)- أبحاث في المسرح المغربي (الطبعة الثانية)- المسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة الفرجة (2002)- المسرح فن خالد (2003)- قراءة في مسارات المسرح المغربي (2003)- ويبقى الإبداع (2008)- المسرح الحديث إشراقات وخيارات (2009)- النقد المسرحي العربي إطلالة على بدايته وتطوره (2012)... كما لحسن المنيعي العديد من المساهمات في مصنفات جماعية والمجلات الدولية والعربية والمغربية ... بالإضافة إلى كتاب مشترك مع خالد أمين تحت عنوان المسرح ورهاناته (2012)...

2 - بشيرقمري، “طوق الحمامة المعقود”، ضمن المصنف الجماعي “حسن المنيعي ومسارات النقد المغربي والعربي (طنجة: منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، 2011) ص. 23.

3 - عبد الحميد عقار، «حسن المنيعي الناسك المتنسك»، ضمن المصنف الجماعي «الفرجة والتنوع الثقافي»، (طنجة: منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، 2008) ص. 29.

4 - عبد الله شقرون، “شهادة في حق حسن المنيعي”، ضمن كتاب “الفرجة والتنوع الثقافي”، ص. 11.

5 - محمد المعزوز، «الكتابة النقدية عند حسن المنيعي: من أجل نقد شامل»، ضمن الكتاب الجماعي «حسن المنيعي ومسارات النقد المغربي والعربي»، ص. 34.

6 - محمد الكغاط، “حسن المنيعي والنقد الشامل”، ضمن المصنف الجماعي “المتابة النقدية عند حسن المنيعي” (فاس، منشورات اتحاد كتاب المغرب، 1995)، ص. 15.

7 -محمد أمنصور، «حسن المنيعي ناقدا وروائيا»، ضمن الكتاب الجماعي «حسن المنيعي ومسارات النقد المغربي والعربي»، ص. 12.

8 - محمد أمنصور، «جمالية حسن المنيعي: الإنسان، الفن، التاريخ»، ضمن المصنف الجماعي «الفرجة والتنوع الثقافي» (طنجة: منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، 2008)، ص. 25.

9 - ضمن أية ممارسة دلالية، فإنه حيثما يوجد المعنى يوجد الاختلاف؛ ذلك أن الاختلاف متضمن في “السيميوزيس”. إن تسمية دريدا لهاته الكلمة متضمنة في أي فعل دال، كما تلاحظ ذلك بربرا في تقديمها للترجمة الإنجليزية لكتاب دريدا، هي الاختل(ا)ف differance. فانطلاقا من الفعل الفرنسي Différer الذي يعني في آن واحد الإرجاء والانتشار في المكان والزمان. يقصد من سمة التردد التي توجد بين هاته المناحي الأربع المختلفة خلخلة الرغبة الفلسفية في الأحادية. ويلوح أن الكلمة تنزع نحو وصف بنية الدلالة التي يفهمها دريدا على أساس الاختلاف (كما هو الشأن عند سوسير) وdeferal، والإرجاء، لأن الدال يرجأ حضور المدلول. من هنا، فإن الاختل(ا)ف تعبير جديد لدريدا، لأنه بديل عن الأصل والحضور، وهو يتضمن أيضا معنى الإرجاء. من ثم، يشتمل التعدد الدلالي للمفهوم التباين والانتشار والإرجاء. إن الاستلزامات الثلاثة هي في الحقيقة جوانب وظيفية في برهان دريدا. وفق كيفية مماثلة؛ فإن (ا) المكتوبة خطأ بقصد وغير المسموعة بكيفية دالة تعين حضور الغياب غير المختزل عندما تنطق بصوت مرتفع.

10 - محمد المعزوز، مرجع سابق، ص. 32،

11 - طه عبد الرحمان، فقه الفلسفة 1-- الفلسفة والترجمة؛ المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط. 1، 1995، ص. 262. وفي كتابه الموسوم روح الحداثة: مدخل إلى تأسيس الحداثة الإسلامية، أوضح طه عبد الرحمان الفرق بين تصنيفاته للترجمة: «الترجمة المنطقية» و«الترجمة الدلالية» و«الترجمة التركيبية»، عن علاقته بالتصنيف الذي وضعناه من قبل في كتابنا: فقه الفلسفة، الجزء الأول، الفلسفة والترجمة والذي يتكون من «الترجمة التحصيلية» و«الترجمة التوصيلية» و«الترجمة التأصيلية»؛ الحقيقة أن الصنفين متقاربان، بل متداخلان، إذ التصنيف الحالي يتعلق بمجال الفكر على وجه العموم، وقد روعي في وضعه اعتبار درجة الاستقلال المسؤول الذي يتمتع به المترجم؛ في حين أن التصنيف السابق يتعلق بالمجال الفلسفي خاصة». رح الحداثة: مدخل إلى تأسيس الحداثة الإسلامية، المركز الثقافي العربي، ط. الثانية 2009: ص. 169.

12 - حسن المنيعي، الجسد في المسرح (طبعة مزيدة ومنقحة)، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، 2010، ص. 12.

13 - حسن المنيعي، المسرح والسيميولوجيا، منشورات سليكي إخوان، 1995، ص. 6.

14 - حسن المنيعي، ويبقى الإبداع ، طنجة، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، 2008، ص. 48.

15 - المرجع نفسه، ص ص. 44-43.

16 - حسن المنيعي، “المسرح في الجامعة”، ندوة مجموعة

البحث في المسرح والدراما التابعة لكلية الآداب بتطوان، 27 مارس 2011، ص. 5.

17 - المرجع نفسه، ص. 7.

18 - حسن المنيعي، هنا المسرح العربي، هنا بعض تجلياته، ص.

19 - حسن المنيعي، النقد المسرحي العربي: (إطلالة على بدايته وتطوره)، طنجة، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، طنجة، 2012. ص. 72.

20 - حسن المنيعي، أبحاث في المسرح المغربي، مكناس، صوت مكناس، 1974. ص. 29.

21 - عبد الله العروي، العرب والفكر التاريخي، دار الحقيقة، بيروت 1973؛ ص. 286.

22 - محمد الكغاط، "حسن المنيعي والنقد الشامل: قراءة في كتاب 'المسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة الفرجة'"، ضمن المصنف الجماعي "الكتابة النقدية عند حسن المنيعي، فاس، اتحاد كتاب المغرب، ص ص 13-12.

23 - حسن المنيعي، هنا المسرح العربي... هنا بعض تجلياته، 1990، ص ص. 76-75.

24 - حسن المنيعي، المسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة الفرجة، ص. 25.

25 - عبد الله العروي، الإيديولوجيا العربية المعاصرة، ص. 86.

26 - حسن المنيعي، "أفق تحديث الفرجة المغربية"، ضمن المصنف الجماعي (الفرجة بين المسرح والأنثروبولوجيا)، منشورات كلية الآداب بتطوان، 2002، ص. 14.

27 - حسن المنيعي، المسرح مرة أخرى، ص. 50.

28 - الدكتور حسن المنيعي، المسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة الفرجة (فاس: منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ظهر المهراز، 1994) ص. 50.

29 - حسن المنيعي، المسرح مرة أخرى، ص، 54.

30 - الطيب الصديقي، حوار مع حسن حبيبي، الطيب الصديقي قصة مسرح، الدار البيضاء، دار النشر المغربية، 2011، ص. 106.

31 - حسن المنيعي، المسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة الفرجة، ص. 93.

32 - إن القوة المتضمنة في مشاركة جمهور الحلقة قد وجدت أحسن تفسير لها في نظرية فيشر ليشت تحت عنوان autopoetishe feedback-schleife "الحلقة المرتدة لتبادل الأثر". فالتجربة الجمالية لعرض ما، حسب فيشر ليشت، لا تعتمد فقط على العمل الفني من حيث هو أداء لفاعلين فوق الخشبة، "بل أيضا ردود فعل المشاركين المتواجدين في الطرف المقابل للمؤدين." من منظور فيشر ليشت، يمكن اعتبار فرجة الحلقة نموذجا مثاليا للتوليد الذاتي الغير متناهي من حيث مراوحة تبادل الأثر بين صانع الفرجة ومتلقيها. تتيح كثافة الجمهور في شكل دائري محيط بالمؤدي من كل الجهات درجة تداول الطاقة فيما بينهم والحليقي (صانع فرجة الحلقة) من جهة أخرى. ولعل هذا التدفق المتواصل للطاقة هو ما يجعل الحلقة أيضا تجربة جمالية مكثفة وفريدة.

33 - ح. المنيعي، ويبقى الإبداع : دراسات عن المسرح والأدب في المغرب، طنجة، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، 2008، ص. 16.

34 - حسن المنيعي، المسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة الفرجة، ص. 23.

35 - حسن المنيعي، النقد المسرحي العربي: (إطلالة على بدايته وتطوره)، طنجة، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، طنجة، 2012. ص. 73.

36 - حوار مع الطيب الصديقي جريدة المستقبل 27 ماي 2000

37 - أنظر مقالة: تجديد البساط، ج. الاتحاد الاشتراكي 26/1/1997

38 - عبد الله العروي، الايديولوجيا العربية المعاصرة، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 1999، ص ص، 210-209.

39 - عبد الكبير الخطيبي، النقد المزدوج، منشورات عكاظ، الرباط 1990، ص. 8.

40 - عز الدين المدني، ديوان الزنج، الدار التونسية للنشر، 1972.

41 - حسن المنيعي، المسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة الفرجة، ص. 118.

42 - حسن المنيعي، النقد المسرحي العربي: (إطلالة على بدايته وتطوره)، ص. 8-7.

43 - ح المنيعي، من التأسيس إلى صناعة الفرجة، ص. 113.

44 - ح. المنيعي، ويبقى الابداع، ص. 105.

45 - المرجع نفسه، ص. 64.

46 - ح. المنيعي، آفاق مغربية، ص. 17.

47 - ح. المنيعي، ويبقى الإبداع، ص.22.

48 - المرجع نفسه، ص. 25 .

49 - المرجع نفسه، 20.

50 - المرجع نفسه، ص. 26.

51 - حسن المنيعي، المسرح الحديث، ص. 23.

52 - المرجع نفسه، ص ص. -94 95.

53 - المرجع نفسه، ص. 77.

54 - المرجع نفسه، ص. 76.

55 - حسن المنيعي، عن النقد العربي الحديث ومقالات أخرى، مكناس، السندي، 2000، ص. 32.

56 - حسن المنيعي، النقد المسرحي العربي (إطلالة على بدايته وتطوره)، ص. 42.

57 - المرجع نفسه، ص. 61.

58 - المرجع نفسه، ص. 38.

59 - المرجع نفسه، ص. 92.

60 - لقد اختزل برشت في ما أسماه بالمسرح الملحمي، بينما المؤسسة المسرحية البرشتية قد تطورت منذ مرحلة Lehrstück، إلى المسرح الجدلي مرورا ب "المسرح الملحمي". نلاحظ أيضا أن نظرية برشت قد اختزلت في الأرغنوم الصغير والذي لا يعكس شمولية النظرية. وقد تكرر نفس الخطأ مع ستانيسلانسكي حيث اختزل هو الآخر في جزء من إعداد الممثل وليس المشروع الكامل. الملاحظة الثالثة تتعلق بصلب النظرية البرشتية وهي V-effekt، لقد وظفت تقنيات التغريب في المسرح المغربي إلى حد المغالاة، فاتخذت منحا سلبيا. وفي غالب الأحيان كان يتم توظيف هذه التقنية عكس مستلزماتها التقنية، الجمالية، والفلسفية، والسياسية، وعكس أهداف برشت المعلنة. لقد أصبحت هذه التقنية تمارس كغاية في حد ذاتها عوض كونها وسيلة تمكن المتلقي من التأمل العقلاني فيما يجري فوق الركح.

61 - أمثل لهذا بموقف الاحتفالية من برشت: "إن القول بالتغريب هو أكبر كذبة عرفها تاريخ المسرح الحديث، والدليل على عقم هذه الصيغة هو أنها لم تعط -لحد الآن- أي ممثل كبير، كما أعطت مثلا منهجية ستانيسلافسكي، أو غروتوفسكي." (برشيد، المسرح الاحتفالي، ص. 115)؛ "وإذا رجعنا إلى برشت سنجده يعتمد في تعليمه على بيداغوجية عتيقة، وهي بيداغوجية تعتمد على تلقي المعارف الجاهزة ... فبرشت يحول المتلقي إلى وعاء يفترض فيه أنه فارغ لذلك يحاول شحنه بما هو شائع من الأفكار التي تنتمي إلى القرن 19" (برشيد، المسرح الاحتفالي، ص. 105)؛ " فالتعليم لا يمكن أن يخلق إلا الاستعراض النرجسي، استعراض الذات العالمة لمداركها وعلمها، إنه إطلالة على الناس من فوق، ولذلك لا يمكن أن يعطينا في النهاية إلا مسرح أخلاقي" (د.عبد الرحمان بن زيدان، قضايا التنظير للمسرح العربي، ص. 303)...

62 - حسن المنيعي، المسرح والارتجال، ص. 101.

# المسرح المغربي بين المحلية والعالمية

## قراءة في مسار تجربة

**سالم اكويندي**

تقديم :

إن موضوع المسرح المغربي بين المحلية والعالمية يطرح علاقة نوعية بين المسرح المغربي كمسرح محلي وبين المسرح العالمي ، وطرح الموضوع بهذه الإشكالية العلائقية تقتضي معالجته معالجة مقارنة بين المسرحيين المغربي والعالمي ، بحيث لا يمكن تناول هذه المقارنة إلا من خلال تحديد مجموعة من المفاهيم التي تبرز العناصر الرابطة والمكونة للموضوع من جهة وبين الدلالات التي تؤدي إليها هذه المكونات في هذه العلاقة وما يمكن استنتاجه منها باعتبارها علاقة مقارنة بمعنى أنها علاقة تمايز واختلاف مما يفرض كذلك في هذه التحديدات التعرف على خصوصية كل نوع من نوعي المسرح في هذه العلاقة حتى تستقيم المقارنة رغم أن هذا التمايز الحاصل في القراءة المقارنة ظاهريا لا يوحي بالتكامل ، علما أن معطى التمايز يعطي هذا التكامل وبالطبع هذا التكامل مؤسس على الاختلاف بحيث لا يكون الاختلاف هنا إلا تكاملا في صياغة الموضوع لكننا نتساءل على الأقل هنا : هل أتى هذا الاختلاف والتمايز في المسرح المغربي والمسرح العالمي من تفاوت في الدرجة أم في النوع ومسألة التفاوت هنا تطرح على مستوى التزامن التاريخي في الممارستين المسرحيتين وموقع صفتهما ، المحلية والعالمية تطرحان في هذه المقارنة كذلك على مستوى الدرجة في التقدم والتأخر ، وكلا المقومين يطرحان سؤال المعيار والقياس بالنسبة لمن يكون السبق وبالنسبة لماذا يكون التقدم والتأخر ، وهنا سنجد أن المقياس المبرر لطرح مثل هذه التساؤلات هو الحاضر وراهن التجربتين المسرحيتين إذ بغير هذا الانطلاق من اللحظة الراهنة كاللحظة تتم فيها الممارستين المسرحيتين بشكل يتساوق مع معطيات هذه اللحظة الثقافية وبشروط إنتاجها سنستطيع عقد مثل المقارنة النوعية بين الممارستين المسرحيتين المغربية والعالمية لأن هذه اللحظة الثقافية تدل على زمانان ثقافيين مختلفين بفعل طبيعة الممارستين المسرحيتين ما دامتا ممارستين ثقافيتين يحكمهما زمانان ثقافيان مختلفان رغم أن الممارستين المسرحيتين تتمان في الحاضر باعتباره لحظة ترهين للعيش والمعايشة بالنسبة لمن تصدر منهم هاتين الممارستين المسرحيتين إذ سنكون في لحظة زمانية ثقافية لقيمتين ثقافيتين متمايزتين تتماهيان في واقعين مختلفين، ظروف وشروط إنتاجهما الاجتماعيين والاقتصاديين وبمعنى آخر إن سياقهما الاجتماعي والثقافي والاقتصادي مختلف ، فإذا كان هذا التمايز والاختلاف حاصلين في وجه المقارنة التي

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

يمكن أن نعقدها بينهما وبالتالي استجلاء أبعادهما من حيث التكامل ؟ وهنا نطرح مسألة تتعلق بالتأثير والتأثر أو ما يمكن نعته بالمثاقفة على أساس أن الممارستين المسرحيتين قيمتان ثقافيتان وكمعطيين حضاريين، ثم أنهما يلعبان دورين تواصليين مما يجعل إمكانية التحاور والتبادل حاصلة بينهما وفي وظيفتهما إضافة لإمكانية التلاقح والتواشيج التي يمكن أن يرفد به أحدهما الآخر ، وهذه أوجه من أوجه التكامل الذي يفترض استنتاجها من هذه المقارنة وربما هذا هو جوهر السؤال الظاهر في ضمنية طرح هذا الموضوع ناهيك عن طبيعة اللحظة التي تطرح فيها هذا الموضوع والتي هي لحظة موسومة بعصر العولمة [1] ومستتبعاتها على مستوى الهويات الثقافية الاقليمية والإثنيات المتعددة حيث يبدو لنا أفقا آخر تطرح فيه موضوع العلاقة بين المحلية والعالمية بشكل أعم وأوسع ومن منطلق مفهومي الوحدة والتنوع ، واللذان نصادفهما ليس في خصوصية معالجة المحلي/القطري القومي والعالمي الكوني بل في إطار المجتمع الواحد وفي مكونات واحدتية ، رغم أن صياغة الموضوع تكتفي بتخصيص المسرح المغربي في قطريته مقارنة بالمسرح العالمي في كونيته وشموليته وهو ما يعطي استنتاجا ضمنيا في كون واحديته المتعدد والمتنوع في المسرح المغربي قد تم الحسم فيها أي أن هناك ممارسة مسرحية مغربية تتم بالجمع بمعنى في الوحدة رغم التنوع التي هي عليه هذه الممارسة المغربية كما أن هناك ممارسة مسرحية عالمية / كونية تتم هي الأخرى بالجمع رغم التنوع والتعدد التي هي عليه هذه الممارسة المسرحية العالمية الكونية ، وعند بلوغنا هذا الطرح يبرز سؤال حول المراد من هذا الموضوع والذي نرى طرحه على هذه الشاكلة وبهذه الصياغة أن الممارسة المسرحية المغربية هي ممارسة ليست خارج سياق الممارسة المسرحية العالمية وبالتالي هل نحن خارج هذا الاعتبار العالمي والكوني على الأقل من خلال المسرح ؟ أم أن الموضوع يريد طرح موقعة الممارسة المسرحية ضمن سياق العالمية والكونية باعتبارها سياقا ناظما لكل الممارسات الاقليمية والقومية في بوتقة واحدة ؟ أم أن معنى العالمية والكونية في هذا الموضوع تطرح شروطا للاندراج ضمنها وشروط تحقيقها في الممارسة المسرحية المغربية وهذا الاستنتاج الأخير يفرض علينا وكما بدأنا ضرورة تحديد المفاهيم وتعرف معنى المحلية في الممارسة المسرحية والممارسة العالمية في المسرح أي كان هذا المسرح وكيف يمكن للممارسة المسرحية المحلية أن تحقق عالميتها وكونيتها من خلال محليتها وبالتالي يمكن إدراجها ضمن هذه الصفة ..وهنا يطرح سؤال الشرعية في الممارسة المسرحية المحلية والتي نريد معالجتها من هذا المنظور ووفق شروط العالمية والكونية حيث تصبح الممارسة المسرحية المحلية مثار سؤال وانتظار للاعتراف بها ، وهكذا نتساءل هل هناك نموذج واحد للممارسة المسرحية حتى نندرج معه لاستقراء عالمية المسرح المحلي من تدرجه ووفق نموذجه هذا أم أن العكس هو الحاصل خاصة وأننا وظفنا مفاهيم التمايز والاختلاف والتكامل والتنوع والتعدد والوحدة الشيء الذي يجعلنا نتساءل أخيرا هل من الضروري أن تكون هذه الوحدة في تنوع وتعدد الممارسات الثقافية عامة والمسرحية خاصة ما دامت هذه الأخيرة تعبيرات عن وجدان الشعوب ومن تمة يكون هذا هو سياق العالمية ؟؟.

## تحديد المفاهيم :

إن العلاقة الرابطة بين المحلية والعالمية في هذا الموضوع هي المسرح وتعديا لهذه العلاقة الرابطة والداخلة في صلب العلاقة نفسها نجد مفهومي المحلية والعالمية كصفتين دالتين على موقع الممارسة المحددة في الحامل الرابط بين العلاقتين المسرح ، فهل يستطيع تحديد الموقع أن يعطي صفة التمايز والتكامل والاختلاف والائتلاف بما توحد فيهما ، أم أن المسألة مرتبطة بطبيعة الحامل نفسه باعتباره ممارسة ونشاطا يقوم الناس به ويمارسونه

تبعا لممارستهم لعملية العمل أي أن الموقع والمنعوت هنا بالمحلية والعالمية يعتبر امتلاء ثقافيا إن لم نقل إنهما مفهومان ثقافيان وهكذا يبرز من خلال هذه العلاقة الرابطة ثلاثة مفاهيم هي المسرح الحامل لصفة ونعت المحلية من جهة ومن جهة آخرى صفة ونعت العالمية ، بما يعني أن طرح مفهوم المسرح ومعالجته لا تستقيم إلا بصفته ونعته حيث يكون علينا إضافة لمفهوم المسرح معالجة وتحديد معنى المحلية ومعنى العالمية وما يمكن أن تتلونان به عند نعته بالمحلية بعد تحديدها والعالمية كذلك بعد تحديدها ، لنخلص في الأخير لمعالجة العلاقة في حد ذاتها والنظر إليها من وجهة النظر القائلة بالتمايز والاختلاف أو التكامل في السياق الناظم لهما والذي هو سياق ثقافي مما يعني أن العلاقة المنظور إليها هنا ستكون من وجهة نظر المثاقفة أو التبادل الثقافي .

### 1-2/ مفهوم المسرح :

يتحدد مفهوم المسرح وحسب الدراسات والبحوث ذات البعد الأنتروبولوجي من كونه مساحة فارغة تمتلئ بما يؤدى فيها لمؤد هو الممثل والمؤدى له الذي هو الجمهور ولا يهم في هذا التحديد شكل المساحة الفارغة ولا طبيعتها بحيث قد تكون مساحة فارغة في بناية أو في الهواء الطلق كما أن الذي يؤدى لا يهم أن يكون نصا مؤلفا من قبل وجرى إعداده فيما بعد لأن هذا الإعداد هو الذي يدخل في باب الاعتبار مادام ينطلق من تصور دراماتورجي كنص قابل للعرض وهذا الإجراء يعتمد كتقنية درامية في الكتابة النصية سواء كانت هذه الكتابة جاءت من منطلق نص درامي جاهز وهو ما أسميناه بالنص المؤلف أو من الإعداد الدراماتورجي انبثق من فكرة أو تمارين ارتجالية من خلال مواقف وحالات جرى تقديمها لهذه الغاية، وإن كان هذا هو الأصل والجوهر في المسرح وباعتباره مكان اللقاء الحميمي بين الناس ، فإن معناه يتحدد من جهة أخرى حسب طبيعة العصر الذي يوجد فيه لأن من يصنع هذا العصر هي كيفية ممارسة عملية العمل داخل المجتمع والتي تبقى مشروطة هذه الطبيعة بنوعية نمط الإنتاج والعلاقات الناتجة عنه ومن ثمة أساليبه الشيء الذي يعطي إضافات ثقافية بمفهوم المسرح ومن هنا فإننا سنتناول الموضوع المقارن بين النزوع المحلي والعالمي تبعا للتحديد الأول في مفهوم المسرح لأنه مفهوم يوجد ويمارس عند جميع الشعوب كما أننا سنأخذ بالمعنى المعطى لجوهر المسرح في عصره باعتبار التطور الذي أضحت عليه هذه المجتمعات وتبعا لانخراطها في عصرها حيث سيكون عليها الأخذ بهذا المعنى ، ومن هنا سننعت المسرح هنا كفرجة إذ تصنع الفرجة في الممارسة التي كان عليها المسرح في طبيعته الأولى الشيء الذي يفرض علينا إخضاع المقارنة التي نجد لها نعت هذا التطور في المسرح بالمسرح الحديث وهو ما تعرفنا عليه في بداية العشرينيات من هذا القرن بعد أن مارسنا المسرح في بداياته كما هي واردة هذه الممارسة عند كل الشعوب ومن ثمة فإن طبيعة الفرجة المتبناة في المسرح المغربي الحديث كانت ذات أصول قديمة ومترسخة بترسخ وتكون ونشأة المجتمع المغربي ذاته وما خطاطة نسقيته كنظام ثقافي ليست إلا خطاطة ارتسمت في الوجدان الشعبي بدءا من هذه الممارسة الأولى وهنا سنعرف لماذا ظلت الممارسة المسرحية المغربية ذات أصل وبعد ثقافي ولما تم الاحتفاء بمظهرها الحديث من طرف العلماء والفقهاء وبالتالي اعتبارها ممارسة ثقافية الشيء الذي جعل إعادة الاعتبار لها ينطلق من المدرسة ويجعل رموز الحركة الوطنية تنخرط فيها وهذا ماجاءت تأطيرات الاستعمار له مبدعة لهذا البعد الثقافي في المسرح وبالمسرح حيث سيعتمد المسرح كأداة من أدوات تحديث المجتمع المغربي وجعل ممارسته بداية ترسيخ اللغة سواء كانت لغة عربية أو فرنسية عكس ما كان عليه الحال في تجربة الممارسة المسرحية في الشرق العربي والتي جاءت من منطلق آخر رغم أنها كانت في ممارستها الأولى ذات بعد ثقافي يدخل ضمن بنيات مجتمعات الشرق

قبل مرحلة الاستعمار الذي عرفته هذه المجتمعات خاصة الاستعمار العثماني.

### 2-2/ مفهوم المحلية :

أهم ما يعتمد في تحديد مفهوم المحلية هو الخصوصية والتي تعتبر مميزة لما غيرها بحيث يمكننا اعتبارها من جانب آخر تركيز على الإنية عكس الغيرية التي تشير الى الأخر ومن أهم منطلقات المحلية الهوية التي ترجع للتاريخ واللغة والعرق والتي تنتج عنها مجموعة من التقاليد والعادات التي تحدد المحلية وتعطيها خصوصيتها بحيث لا تكون هذه التقاليد والعادات إلا النسق الثقافي المكون لنظامها في الحياة والعيش بحيث يندمج هذا البعد في تحديد الجانب القومي كانتماء حضاري ضمن المجموعات البشرية التي قد تكون لها نفس المنطلقات والتي قد تزيدها المحلية نزعة خصوصية لما درجت عليه في ممارسة حياتها كمجموعة بشرية لها لغتها الخاصة بما يعني أن اللغة المحكية وهنا نقصد لهجتها المنطوقة والتي غالبا ما تكون انحرافا عن النسق اللغوي المشترك في نظام اللغة حيث تظهر اللهجة في تسميات كالعامية أو الدراجة أي ما هو عام ومشترك في التخاطب من كلام أو إشارات ذات طابع لساني يشكل خصوصية المجتمع المحلي بالإضافة لعاداته وتقاليده وهذه الحالة نجدها في المجتمعات العربية أو القريبة منها وفي معالجتنا لموضوع المحلية في المسرح المغربي نجد هذا المعطى اللغوي حاضر بقوة نظرا لطبيعة تداوله وجعله محمولا في العروض المسرحية حيث نعتبر المؤدى في المسرح ينقل هنا بواسطة اللغة والتي هي هنا لغة الكلام في متن الحوار وبنائه وتداوله والذي يحمل النطق به وتلفظه مقامات أولية ومصحوبة بحركات هي عبارة عن هيئات طبيعة تداوله بما نسميه : Astus وضمن طريقة التداول الكلامي تحضر الخصوصية والتي هي كما رأينا جوهر المحلية كما أن أصل الدراما نجد الكلام على حد تعبير نيتشه في معالجته لميلاد التراجيديا عند الاغريق وبنفس المنطق نجد اعتماد الحكاية كأساس للدراما ومعنى الحكاية اللغوي هو القول والكلام ، وبهذا الاعتبار نجد اللغة أساسية في تحديد المحلية رغم أن تجربة المسرح المغربي الحديث أي بعد تعرفه على التجربة المسرحية الشرقية أصبح باللغة العربية الفصحى علما بأن الممارسة المسرحية المغربية السابقة على هذه المرحلة أي قبل العشرينيات من القرن الماضي ومنذ بداية هذه الممارسة المسرحية كانت تعتمد اللهجات المحلية أي ما نعتناه بالعامية أو بالدارجة وهذا ما تمت العودة إليه والتركيز عليه في الأعمال المسرحية المركزة على الفرجة كعودة لهذا الأصل ، وتركيزنا على اللغة هنا كذلك نابع من تركيز المسرح المغربي في ممارسته عموما على البعد الثقافي لأنه أصلا نابع من هذا النسق الثقافي العام وهذا الاعتبار هو الذي جعل الممارسة المسرحية المغربية يحتفى بها وتعتمد كأوالية من أوليات التغيير وتكريس الوعي الاجتماعي لدى الناس في ما خلا من عصور ونفس الشيء سيتم انتهاجه مع زيارة الفرق الشرقية للمغرب كما سبقت الإشارة لترسيخ الوعي القومي العروبي ولهذا ندرك مدى الارتباط بين هذه الممارسة وما كانت تدعو له الحركة الوطنية وجعل الممارسة المسرحية ترتبط بمدارس النهضة كما أن سياسة الحماية الفرنسية ستعتمد هذه الممارسة في العصرنة والتحديث لتوافق هذه الممارسة نهجه في استدماج شريحة من المواطنين ضمن سياسته في فرض استدامة حضوره واستعماره إلا أن هذا سيتقلب عليه لأن الحركة الوطنية لعبت دورها في المقاومة بنفس الأداة : المسرح.

وهناك خصيصة أخرى تنضاف لمحلية المسرح المغربي وتتجلى في الأداء الجسدي الممثل وتعامله مع المكان الذي تجري فيه هذه الممارسة وهذه الخصيصة تتجلى في خفة الحركة وتلقائية الأداء التعبيري نظرا لامتلاك المؤدين هذه التلقائية والمكتسبة من جراء ما تعودوا عليه في أداء طقوس الفرجة المسرحية في إحياء مواسمهم وبعض الطقوس وارتباطها ببعض الفرجات في فنون الأداء

والاستعراض خاصة الألعاب الاجتماعية والتي لها عمق ديني طقسي الألعاب البهلوانية لأولاد سيدي احماد وموسى والحفلات التنكرية بمناسبة الاحتفال بعاشوراء وفي حفلات هرمة أو السبع بولبطاين ومناسبات الجذبة والشطح الصوفي في حفلات عيد المولد النبوي وإعادة تشخيص بعض المواقف الدفاعية في الجهاد وهي حركات حربية التي ألفها المغاربة والتي لا زالت تنظم حتى الأن في رقصات أحواش وهوارة والعرفة والكدرة إضافة لطقسية المداح والرواه والمجاذيب في الحلقة أو الذكر لدى كناوة وحمادشة وعيساوة وأولاد سيدي هدي / هداوة وقد تم الاحتفاظ بالكثير من هذه الفرجات والتي استمر أداؤها في المسرح المغربي من خلال عروض لإحياء مناسباتها أو اعتمادها كتقنيات في التشخيص في الكثير من العروض المسرحية والتي تدعمت بوجود فرق خاصة بها مثل مجموعة سيد الكتفي أو مسرح البساط أو مسرح الركب المأخوذ من فرجات اعبيدات الرمى والتي تجلت مرة أخرى في مسرح الكلام حيث تعود اللغة المتداولة في الكلام المنظوم والمعتمد السجع في النصوص الدرامية الحكائية حيث تبرز الشفاهية المنبثقة من النباهة كخصوصية في المسرح المغربي الذي يعتمد من وجهة نظر هاته أنه مسرح اليومي والمعتاد وإن كان يؤدى بغير شكله الحديث والمنبني وفق نموذج المسرح الغربي ذي التقنيات التيكنولوجية المتطورة لأن المواطن المغربي لا زال يستهلكه فيما يعرف في ساحة جامع الفنا بمراكش أو بعض الساحات المشابهة في بعض المدن المغربية بحيث أصبح خاصة في بداية الأربعينات والخمسينات وحتى سنوات السبعينات النموذج الأقرب للممارسة المسرحية المغربية سواء في شقها الاحترافي أو الهاوي قد برز بشكل واضح مع مسرح الهواة وفي حلقات الذكر والرواة .

ومن خصوصيات المسرح المغربي استحضاره لليومي كمعيش حياتي في كل خرجاته وعرضها أمام المتلقي ودعوته للمشاركة فيها باعتبار هذا اليومي هو شأن عام لكل الناس ومن الواجب تداوله وعرضه وإبداء الرأي فيه مما يجعل الممارسة المسرحية هي ممارسة اجتماعية تطرح مثل هذه القضايا والتي تأتي بجمالية بناء العرض ومؤثثاته حتى لو تكلف الأمر بعرض في الهواء الطلق أو بفناء بعض الرياضات أو الدور مع اتخاذ كل ما يلزم من أدوات التنكر وتحديد الشخصيات المؤدية فيه حتى أصبحت بعض هذه الشخصيات مألوفة ومحددة الأدوار التي ستلعبها بمجرد ظهورها على الخشبة مثل شخصية البوهو ، المسيح ، المداح ، باقشيش ، هرمة ، الرمى....

إن طابع المحلية في المسرح المغربي وبالمميزات التي ذكرناها تعطيه طابع المسرح الشامل خاصة أن عنصري الغناء والرقص واردة فيه بل إن مفهوم العرض المسرحي يحقق فرجته من خلال هذين العنصرين، إضافة لتلقائية تقديم هذه العروض الفرجوية مع تحديد جمهوره الذي يتلقى هذه الفرجات بعلم مسبق بمجرياتها لأنها منبثقة أصلا من نشأة وتكون العلاقات الاجتماعية من جراء عملية العمل والتي هي أساس اليومي وحياة المواطنين حيث تعتمل هذه المعرفة كأواليات استعدادية لتلقي الفرجة والبحث عنها والمساهمة في بنائها بالتدخل والتعليق والمشاركة لأن ما يتم عرضه ، أو ما يؤدى للجمهور يعينه ويصب في توجهات حياته .

### 3-2/ مفهوم العالمية :

تحدد العالمية بأنها تعني النزعة الى افساح الفضاء العالمي بكامله للانسان ، وإخراج ممارساته وأفكاره وتوجهاته من محيطها الضيق <2> إن هذه النزعة المحددة في هذا التعريف المختصر هي التي نرى التوجه إليها في الممارسة الثقافية عامة والمسرحية خاصة المحلية أو القطرية من أجل خروجها من مجالها الضيق والاعتراف المتبادل بين الدول والأقطار لأنها تصبح بهذا المعنى ايديولوجية المنحصرين محليا <3> ولأن العالمية مناسبة لأولئك

الذين يهتمون بأشكال التضامن الإنساني العابر للقوميات من أجل الاختراق العالمي المتبادل بين الثقافات ومختلف الفنون خاصة وأن مفهوم العالمية يقوم على الاعتراف بالخصوصيات لأنها خصوصيات قائمة على الاختلاف ومن ثمة يكون السعي للعالمية هو سعي للائتلاف الذي لا يلغي التمايز ، كما أن بلوغ العالمية يتحدد أساسا من هذا الاحتفاظ بالخصوصيات المحلية غير أن التطورات الحاصلة على المستوى التكنولوجي جعلها تجد مواقع لها في شيوع وانتشار التواصل الثقافي والفني مما جعل محمول هذا التواصل بمثابة ملك لجميع الشعوب إضافة لمصادفة نشأة وتكون الثقافات بما فيها الفنون تكاد تكون هي نفسها في الإنتاج الثقافي والرمزي في اعتبار بعض الخصوصيات التي تنحصر في حضارات معينة ولظروف حياتية معيشة محكومة بنمط الإنتاج وعلاقاته السائدة في كل مجتمع على حدة .

ومن التطورات الحديثة في المساعدة على تيسير الاطلاع وتحقيق التواصل بين الثقافات نجد الرحلات والاسفار التي تضاف إليها حاليا التطورات المعروفة على المستوى التكنولوجي وتدبيرات الفضائيات من أقمار اصطناعية ونقل تلفزي وإن كان عنصر العالمية كما أشرنا الى تعريفه حاضرا فيها بما يعني تحقيق لما تمايزها واختلافها فإن عنصرا أخرا ينضاف بفعل توجهات العولمة التي تحاول أن تجعل من مرحلة العالمية ممهدا لطريق للهيمنة لأن المفهوم الأمثل العالمية / الكونية لا يتنبأ بحدوث اتحاد أو ائتلاف ..بقدر ما يتنبأ بنشأة كيان ممثل لجميع الطوائف .. [4]، بحيث نجد مفهوم العالمية يرمي الى تأسيس علاقات قائمة على الاحترام المتبادل والتعاون والقبول بالاختلافات في السياسات فضلا عن الثقافات .

والعالمية بهذا المفهوم هي مسعى إيجابي تتوق إليه كل الدول لأنها لا تتناقض مع السيادة القومية أو الوطنية [5] وبالتالي تتحقق فيه الهوية الوطنية ويتم التعبيرعنها بتوظيف كل الإمكانات التي يتيحها لها التقدم العلمي والتطور التكنولوجي خاصة تقنيات العرض والنقل والإفادة من التراث الشفاهي الإنساني بدون عقدة نقص بالزيادة أو الحدف أو التعديل. .بهذا المعنى نأخذ مفهوم العالمية ونتعامل معه في مقارنة ممارسة المسرح المغربي كمسرح محلي نحو تطلعه للعالمية ، فكيف يمكننا معالجة هذا الموضوعه المحددة في علاقتها بين المحلية والعالمية .

## مسار تجربة المسرح المغربي:

يمكن معالجة موضوعة المسرح المغربي بين المحلية والعالمية ، انطلاقا من المحلية ذاتها ، لأن هذه الأخيرة هي التي تعطي للمسرح المغربي صفة الوجود باعتبارها ممارسة للوعي الذاتي بهذا الوجود وتعبيرا عنه في تجليات مرتبطة بعملية العمل وممارسة الحياة من جراء المعاناة التي تفترضها مثل هذه الممارسة في المجتمع وأي مجتمع لأن الإنسان لا يحقق وجوده إلا بتحقيق ذاته والتي نجدها تتحقق بالفعل من خلال ممارسة اليومي والتماهي معه من أجل هذه الحياة ، وقد تحقق هذا الوجود بتحقق التعبير عنه في فنون القول والتقاليد والعادات المؤسسة على هذا الفعل الحياتي اليومي كحاجة وضرورة حياتية تجعل الإنسان إنسانا بالعمل والتعبيرعنه في صيرورة كينونته الاجتماعية أساسا ولم يشذ المجتمع المغربي في بدايات تكونه ونشوئه عن هذه القاعدة ، لأن وجودها يحدد بالفعل من نحن ويجعلنا نتطلع لمعرفة الآخر بدءا من معرفة الذات والوعي بها لهذا نجد أن التعبيرات الفنية وتاريخها مرتبط بهذا الوجود والوعي به ما دام الإنسان هنا ممارسا لحياته وفقا الشروط التي تصيغ وجوده هذا وفي إطار العلائق الاجتماعية التي يبنيها انطلاقا من المحددات الاقتصادية وعلائقها وأساليبها بحيث يصبح التعبير الفني هنا مندمجا بالعمل وناتج عنه ليعيد إنتاج نفس القيم والأطر مادامت نسقية هذه الممارسة الفنية نظاما ثقافيا عاما يتم إرساؤه بقوة ممارسة الحياة نفسها والتي وجد الإنسان في غمارها

وكأنها بوثقة انصهار للمشاعر والأحاسيس والوجدان الشعبي للناس ، وهنا يكمن خزان الذاكرة الجمعية لهم حيث نسمي هذا الخزان بالتراث أو الثقافة الشعبية والتي تكون جميعها منطلقا وأساسا لأنظمة الفرجة وكيفية تلقيها وبشكل آلي مادام رسوخها قد تم بالفعل من جراء الممارسة الاجتماعية للحياة التي يكون عليها الناس وفي اشتراطات العلائق المنسوجة اجتماعيا واقتصاديا وثقافيا ، وبنفس الوثيرة نجد انتظامات الفرجات المختلفة لدى شعوب أخرى تتم ويتم التعبير عنها لأنها تعبير عن نزوع الذات نحو وجودها الفعلي كما أن نفس الأوليات الاستضمارية في تملكها وتعرفها تصبح واحدة مادام الأمر يتعلق بمجتمعات إنسانية كانت خاضعة لنفس شروط الوجود والتواجد .

وهكذا نستنتج أن المحلية تعبير عن خصوصية تحدد الاختلاف وفي نفس الوقت تبرز معالم الائتلاف بما هو مشترك في عمق ترسيخ هذه التعبيرات بحيث تصبح عملية التأثر والتأثير متبادلة بين الشعوب والحضارات والمجتمعات نظرا للتفاوتات التي قد تسجل بفعل التقدم والتطور في شروط الوجود الاجتماعي للناس استنادا على التطور والتقدم الحاصلين في علائق الإنتاج ووسائله وبالتالي كيفية امتلاك أدواته وأساليب إدراته لأن الحياة وممارستها تفترض مثل هذه الخصوصية وهنا يكون التميز والذي يستدعي الرغبة لامتلاكه بفعل قوة الحياة ومغرياتها لتحسين ظروف الوجود الاجتماعي وفي هذا الإطار يمكن أن نتحدث عن نوع من التكامل والتلاقح بالإضافة والحذف أو التعديل وهو ما ينعت بالعالمية لكن الشرط الأساسي لبلوغ هذه المرحلة في تواريخ التعبيرات الفنية وعند مختلف الشعوب تقتضي الارتكاز أولا وأخيرا على المعطى المحلي والذي نجده رافعة لكل نموذج فني تعبيري يغتني ويتطور مادامت التعبيرات الفنية للمجتمعات التي نتحدث عنها هي مجتمعات تاريخية مثل ما هي عليه الحال بالنسبة لمجتمعاتنا ولا نستثني من ذلك إلا المجتمعات المنغلقة والتي تبقى نموذجا لإعطاء صورة للبدايات الأولى في التعبيرات الفنية وكيفية حصولها نظرا للتراكم الفني الذي نشهده اليوم وفي صيغ متعالية عم كان عليه واقع الحال في هذه البدايات، ويمكننا أن نستدل على ذلك براهن المسرح المغربي وكيف كانت ممارسته تتم قبل هذا الراهن ، كما أن هذا الاستدلال نقف من جهة أخرى على ما آلت إليه الكتابات النظرية الراصدة والمؤرخة للمسرح المغربي والتي توصلها استنتاجاتها والتي تكون في الغالب استنتاجات مقارنة مع نماذج أخرى من المسرح والممارسات المسرحية في تجلياتها الراهنة سواء عندنا أو عند الأخر ، بحيث تذهب هذه الاستنتاجات الى الاعتقاد بأن ما يمارس من مسرح الأخر هو النموذج الذي ينبغي أن يحتذى ويمكن بالتالي اعتباره هو المسرح وغيره مجرد ظواهر أو إرهاصات أولية وهذا الاعتقاد ناتج كذلك من استنتاجات لتقعيدات نظرية ركز فيها أصحابها على تراكمات في الممارسة المسرحية لديهم وقد جاءت هذه الاستنتاجات التقعيدية من طبيعة الاشتراطات الاجتماعية والاقتصادية والثقافية التي تولدت في إطارها مما يجعلها استنتاجات ذات خصوصيات محلية أكثر منها عالمية أو كونية في حين أن شرط العالمية كما نرى لا يمكنه أن يتحقق ويتأسس إلا انطلاقا من عتبته الأولى والتي هي المحلية أي الخصوصية التي لا تفترض الاطلاع عليها وتعرفها كتقليد بل الإفادة منها بالإضافة والحذف والتعديل تساوقا مع مؤسسات البدايات الأولى لكل ممارسة مسرحية ومنها تحققاتها الفرجوية لأنها وكما رأينا تحقيقات الوعي بالذات وتعرفها وفق نسقية نظامها الثقافي العام الذي تبلورت فيه . علما بأن كتاباتنا النظرية في البحث عن صيغ مسرحية جاءت بدوافع ثقافية أخرى كإضافة للوعي بالذات وتعرفها مما يجعل هذه الدوافع في أحسن الأحوال إضافات أو تعديلات للصيغة الأولى شرط أن تبقى في عرف التأسيس الأول ونقصد هنا التعبيرات الفنية المكونة للفرجة المسرحية من هويتها ويجعلها

بالتالي إنتاجا مسرحيا خاضعا لنسقية نظام ثقافي آخر يغلب عليه التقليد والتقليد الأعمى وهو إنتاج فني مسرحي بالمغرب وليس مغربي المنبت والهوية على كل حال ، ونفس الصياغة نجدها كذلك فيما يعتبر رجوعا للتراث واستنكاف له الى حد الإغراق الشيء الذي يجعل الفرجة المسرحية الناتجة عنه محكومة بمنظور الجمود غير المتطور لأن حياة المجتمع نفسه هي نفس حياة الفاعلين فيه والمحركين له وهنا سيكون هذا المجتمع مجتمع غير تاريخي أي أنه مشروط بماضيه ومقيد بهذا الإشراط والذي لا يمكن فيه الحديث عن المحلية بمفهوم الديناميكية المتطورة لهذه المحلية والتي تعني بالأساس ترهينات الحاضر ومستجداته دون نسيان أن الماضي كان يسكن هنا وفي هذه الترهينات بشرط الانطلاق من الحاضر واليومي هنا والآن ، ولعل الكتابات النظرية في المسرح المغربي كانت مشدودة في منطلقاتها لهذا النزوع وإن كان نزوعا يقربها في حالات كثيرة من لحظة الوعي بتاريخية الممارسة المسرحية المغربية إلا أنها بقيت منشدة لهذه التاريخية ولم تنفصل عنها باعتبار الخصوصية هنا تميزا في حين أن الخصوصية لا تعطي التميز إلا بالانفتاح على التجارب الأخرى والتلاقح معها ، انطلاقا من هذه الخصوصية وليس العكس ـ لأن العالمية إضافة للمحلية وتعديل وحذف انطلاقا من المحلية ، وفي هذا الصدد نستشهد بتصريح الفنان الطيب الصديقي في إشارة منه لتوجيهات أستاذه ومؤطره المخرج الفرنسي جان فيلار عند ما كان في دورة تكوينية في فرنسا ضمن بعثة مغربية حيث نصحه جان فيلار بنسيان كل ما تعلمه بفرنسا والبدء مما يوجد من فرجات بالمغرب<5> وبالطبع فإن الطيب الصديقي سوف لن ينسى التقنيات الحديثة التي تعلمها وتمرس عليها بفرنسا وكذلك لن ينسى افتراضات البناء الدراماتورجي لنصوصه الدرامية والتي وإن كانت مستلة بل مأخوذة من التراث الثقافي المغربي أو العربي ، بل سيضيف إليها ويعد لها بما يتوافق مع المقتضيات الفنية والتقنية للعرض المسرحي المغربي هنا والآن ، وهذا ما نشاهده ونستمتع به من فرجات مقامات سوق عكاظ ، بديع الزمان الهمذاني ، وليالي أبي حيان التوحيدي وديوان سيدي عبدالرحمان المجذوب والبساط <6> لأنها تراثات جاءت بصياغة دراماتورجية كنصوص نشاهدها نحن هنا الآن والتي جاءت كعروض مسرحية تحقق الفرجة بملمحها العالمي رغم أنها كانت في الأصل فرجات ترتكز على الوجدان الشعبي للناس وتنشد ذائقته المعاصرة لا لشيء إلا أنها تستهدف جمهور اليوم في حاضره .

## منافذ المحلية على العالمية في المسرح المغربي :

إن أولى منافذ المحلية على العالمية في المسرح المغربي تتجلى لنا في المحلية ذاتها باعتبارها خصوصية تعطى للمسرح المغربي هويته وتعتمد بالدرجة الأولى ما أعطى لهذا المسرح الفرجة في بنائها وكيفية تلقيها وانبناؤها وصياغتها كتعبيرفني استعراضي أدائي مما يحقق فرجويتها أنها جاءت نتيجة لنسقية النظام الثقافي العام وكيفية تشكله في الوجدان الشعبي بحيث لا يمكننا في إعادة إنتاجه الآن إلا الحفاظ على هيكلته وإعادة إدماجه بما يعطيه تحقيق إنتاجه كفرجة بالمعطيات التقنية الحديثة في بناء العرض المسرحي وفق الأحياز الزمنية والمكانية التي تشعر متلقيها بحميمية اللقاء وهنا لا ندخل في الاعتبار نوعية الحيز المكاني من قاعة وحلقة بقدر ما يكون اعتبارنا منصبا على تحقيق الفرجة والاستمتاع بها <7> ضمن هذه المحافظة الهيكلية تأتي الإضافة والحذف والتعديل كإجراءات تقتضيها راهنية الفرجة ومتلقيها في المسرح اليوم وبطبيعة الحال ستكون هذه الإضافة والتعديل والحذف مستقاة من مألوفية المشاهدة التي أصبح عليها الجمهور اليوم خاصة وأن هذه النمطية في التقبل والتلقي أصبحت تفرض بالقوة وجود ما يوصلها إلينا وهنا نقصد التقنيات التكنولوجية

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

وتطورها وسهولة امتلاكها والحصول على آلياتها بحيث يكون الوعي بأبعادها هو المحصن لتوظيفها التوظيف الإيجابي والجمالي والفني لا التقناوي فقط وهذا الوعي يقتضي المعرفة والتكوين مما يجعلنا ننفتح على كل الثقافات والتموقع فيها من منطلق ثقافتنا والتي رأينا أنها نظام ثقافي عام تساوق ووجودنا كذات وهوية وكيان له خصوصيته ومعايشته الحياتية الخاصة .

## 4-1/ الممثل والتعبير الجسدي :

يمتلك الممثل المغربي إمكانيات كبيرة وقدرة عالية في التحكم في جسده حتى أصبح الأداء التمثيلي لديه ألية وذلك لما جبل عليه من أداءات تمثيلية في رقصاته وأغانيه للتعبير عن لحظات الفرح والغضب والاندهاش ، خاصة وأن هذه الأداءات معروفة لديه ومتعود عليها نظرا لطبيعة الطقوس الدينية والاجتماعية التي يكون حاضرا فيها حضورا تعبيريا وقد زاد هذا الامتلاك خفة روحه ومرحه اللذين آنسهما في نفسه ، وكل ما يفيد على المستوى العالمي هو إبراز هذه القدرات وهذه الآلة التمثيلية التي يمثلها جسده وقد توضح هذا الاعتراف عندما حضر أندري فوازان المؤطر الفرنسي إحدى الدورات التكوينية للممثل في المغرب حيث أبدى دهشته لهذه الطاقة التعبيرية الجسدية التي ينطوي عليها الممثل المغربي وكل ما أشار على متدربيه به هو عنصر الانتظام والنظام لمعرفة هندسة الخشبة فقط وكيفية التموقع فيها <8> .

## 4-2/ الموضوعاتية أو القوالب الحكائية :

إن عنصر الموضوعات حاضر في كل الفرجات التمثيلية التي كان يؤديها المغاربة ويتلقونها في العروض المسرحية المنظمة في حفلات الرقص والغناء والمستقاة من التراث الشعبي والتي جعلت المعطى الدراماتورجي في بنائها ومعالجتها متمثلا لدى المغاربة ورغم ذلك فإن هذا المعطى وإن كان معطى أساسيا في بناء العرض المسرحي فإنه يعتبر مطية وذريعة للتلقيح بالإضافة والإغناء والتعديل والحذف وقد كان بمثابة المدخل الذي جعل الكتابة الدرامية المغربية تنفتح على العالمية خاصة وأن هذا الجانب قد تم إغناؤه بما استطاع المسرح المغربي الإفادة منه عندما زارت المغرب في بداية القرن التاسع عشر فرقا مسرحية من الشرق خصبته بالبعد القومي العروبي علما بأن الممارسة المسرحية المغربية آنذاك كانت قد ارتبطت بالمنطلقات الفكرية للحركة الوطنية مما جعل هذه الممارسة تخرج في ظهورها الأول للالتقاء بالجماهير، ولم يعد ارتباطها كما كان في الماضي بالحرفيين والصناع التقليديين فقط إلا كلحظة البداية المنظمة للفرجة والتي كانت قد تبلورت مع فرق شعبية كان همها هو إحياء المواسم والاحتفال بالأعياد والمناسبات الموسمية خاصة في قطاع الإنتاج الزراعي لتكون أقرب من مصدرها ووعيها النابض في الوجدان الشعبي ، بحيث كان التعود فيها على طرح قضايا الناس وهمومها حافزا في مرحلة قدوم الفرق المسرحية العربية المشرقية حاملا هموم وقضايا قومية في شروط الوجود الاستعماري، ونعتبر الانطلاقة الأولى لهذا الانخراط في الشأن المحلي والقومي مع المسرح الشعبي التلقائي والعفوي والذي سيكون معطاه هذا منطلقا للانفتاح على القضايا الإنسانية العالمية عامة خاصة مع مسرح الهواة في السبعينيات من القرن الماضي بل إن ميلاد النص الدرامي المغربي سيتم خلال هذه الفترة بهذا الاعتبار مع الكاتب المبدع عبدالسلام الحبيب ومن بعده ستتوالى الإنتاجات الدرامية المسرحية بالمغرب ، إن لم نؤشر لهذا الميلاد بمسرحية الأكباش يتمرنون مع أحمد الطيب لعلج والطيب الصديقي بحيث كانت هذه النصوص ووفق تقنياتها في الكتابة الدرامية مغربية صرفة بحيث حققت إعلانا لوجود ممارسة مسرحية متميزة لا ينقصها إلا هذا الاحتكاك والذي ستتوالى تجاربه مع الاقتباس والاستنبات والتحوير أو الاعتماد

الكلي على نصوص درامية عالمية مثلما هو الشأن مع أرستوفان وشكسبير وبيكيت ويونسكو وبرتولد بريخت ومع سترفاس<9>، إن هذا الاعتماد على الريبرتوار العالمي وتقديمه للجمهور المغربي يقصد به التعرف المباشر على التجارب المسرحية الأخرى لأن هذا التعرف يفيد التجربة المسرحية المغربية في الانفتاح على هذه التجارب خاصة وأنها تقدم باللغة العربية الفصحى أو باللغة العامية وتؤدى بإخراج وأداء ممثلين مغاربة مما يجعل الجمهور في إطار هذه التجربة المسرحية العالمية رغم أن الاخراج بصفة عامة يخضع لتصور محدد تعيد صياغته الإعدادية الاقتراحات الدراماتورجية التي تعتمدها قراءة المخرج وتصوره ومن حسن حظ المسرح المغربي أنه انفتح على هذه النصوص الدرامية العالمية انطلاقا من اقتراحاتها الدراماتورجية هي وبالشكل الذي تمت به في عصرها للإطلاع على التراث المسرحي العالمي من منابعه .

### 4-3/ الاقتباس :

إن ما تحيلنا عليه لفظة الاقتباس هو الأخذ لأن المصدر هنا يعيدنا الى أصل الفعل قبس الثلاثي وضمن هذا المعنى نجد ما سبق وأشرنا إليه في رفد وإغناء التجربة المسرحية المغربية بحيث لا يعني الأخذ هنا التعديل أو الإضافة أو الحذف ، مادام معنى اقتبس في صيغة الفعل قبس المزيدة لا تؤدي للأخذ الكلي بل الجزئي حيث يخضع المعنى هنا للانتقاء والاختيار حسب الحاجة وغالبا ما تتم عملية الاقتباس وتنحصر في النص الدرامي والكتابة الدرامية ومعطيات النص الدرامية كثيرة ومتعددة المقومات وما ركزت عليه التجربة المسرحية المغربية هنا هو تجارب بعض الأنواع المسرحية مثلا تجربة موليير في المسرح الفرنسي ونحن نعرف المنحى الكوميدي الاجتماعي في مناولات هذا المسرحي الشيء الذي يجعلنا ننفتح على التجربة الاجتماعية المغربية من وجهة نظر انتقادية ساخرة وبذلك تكون الكوميديا كنوع وتوجه حاضرة في عملية الاقتباس خاصة انتقاد بعض النماذج والشخصيات الاجتماعية وبعض الظواهر المشينة في السلوك الاجتماعي وقد تم الاستغراق في هذه التجربة الى الحد الذي تم انتقادها ونعتها بموليير في الجلباب المغربي وهذه الإشارة القوية لتجربة عطاء وكيل<10> في بداية الخمسينات مع المسرح المغربي لكن الأساس في هذا الانفتاح هو التعرف على كيفية بناء الشخصية الكوميدية وكما تتم في واقعها الاجتماعي وفي هذا التعرف انتقال نوعي من نموذج كوميديا التعواج في بعض فكاهيات الكوميديا المغربية ذات الأصل البدوي والارتقاء بها من طابعها الشفاهي المبني على القول والأداء ، رغم أن نموذج موليير في مثل هذه الشخصيات يبقى نموذجا محكوما بظروف المجتمع الفرنسي والبورجوازية الفرنسية وهنا تقع المفارقة ويأتي معنى الانتقاد المنعوت بموليير في الجلباب المغربي<11>.

ولم تتوقف تجربة الاقتباس عند موليير في المسرح المغربي بل توجهت توجهات مختلفة بحيث مست المسرح الملحمي والمسرح التعليمي والمسرح التسجيلي وكذلك مسرح اللامعقول بحيث لم يعد الاقتصار على النصوص الدرامية بل وصل الى حد بناء العرض المسرحي وتقنيات الأداء التمثيلي وهنا سنتعرف على ما تعكسه بعض الكتابات النظرية والتي يدعو أصحابها لاتجاهات مسرحية هي في الأصل اقتباسات تدل على التسمية ، تسميات أصحاب هذه الاتجاهات أصلا ، ورغم ما يؤخذ على هذه الكتابات النظرية وما يوجه إليها من انتقادات فإنها قد كانت ذات إيجابيات ملحوظة على مستوى البحث والدراسة والتعرف على تجارب مسرحية عالمية أغنت وطورت الممارسة المسرحية المغربية انطلاقا من موقع الممارسة وليس العكس لأن أصحاب هذه التنظيرات ظلوا مرتبطين بالتاريخ وبالتراث كمحددات للوجدان الشعبي رغم بعض التحذيرات التي تقتضيها توجهاتهم المقتبسة وكل ما أطروا به تنظيراتهم في هذا الإطار هو البعد

الإيديولوجي والموسوم هنا بنعت العربي والقومي من منطلق الخصوصية السياسية التي كان يحملها الخطاب السياسي العربي النهضوي .

### 4-4/ الاستنبات :

يعتبر مصطلح الاستنبات<12> مصطلحا محدثا في المسرح المغربي واستحداث هذا المصطلح إشارة قوية على التدليل لما يعتمده الممارسون المسرحيون المغاربة في تطوير تجربتهم وإغنائها بالانفتاح على النصوص الدرامية العالمية خاصة وأن مصطلح الاستنبات يعني زرع نماذج من شخصيات لها محدداتها في واقع تجربتها المسرحية ودلالتها في ثقافتها إلا أن مصطلح الاستنبات يريد أن يجعلها تدل على نموذج مغربي رغم أن سياق هذه التجربة لا يحتمل مثل هذه النماذج والشخصيات بخلاف ما نجده في تجربة الاقتباس والتي قد تنحصر في فكرة أو موضوع أو تلبيس شخصية من الشخصيات المقتبسة بلبوس مغربي مثلما تم انتقاده سابقا في التجربة المولييرية، إذن الاستنبات هو اعتماد مقصود ومباشر لمواضيع وشخصيات غريبة عن سياق مسرحنا لهذا جاء التدليل بهذا المصطلح على هذه الواقعة بكل ما يقتضيه هنا التدليل من دقة وعلمية وموضوعية في تحديد المرجعية المعتمدة في هذا الانفتاح على المسرح العالمي ، وقد جاءت المسرحيات المعتمدة هذه الصيغة تدل بشكل واضح على ما ذهبنا إليه في أن المحلية هي العتبة الأولى للمسرح المغربي نحو العالمية خاصة وأن مفهوم الاستنبات يعني الحفاظ على الإطار العام التي تندرج فيه التجربة المحلية للمسرح المغربي بحيث لا يظهر أي نشاز في زرع ومصل المسرح المغربي بها لأنها تدخل في نسيجه الدرامي وكأن الفرجة المحدثة والناتجة من جراء عملية الاستنبات لا تعني أنها غريبة عن سياق هذه التجربة وبذلك يكون مصطلح الاستنبات وبهذا الاعتبار الاحترازي رافدا للمسرح المغربي وجاعلا له في صلب العالمية ومن موقع محليته وليس العكس لأن ما نشاهده بعد ذلك هو نفسه المسرح المغربي وليس العكس .

### 4-5/ التحوير :

وهو ما نسميه بعملية التكييف وهي عملية تنصب على تغيير سياق النص الدرامي وجعلها تأخذ مسارا جديدا يتوافق مع الجمهور الذي توجه إليه وقد تمس عملية التكييف هاته المستوى الفكري الذي تكون عليه طبيعة الكتابة الدرامية وجعلها في متناول المتلقين الجدد كما أن عملية التكييف تعني الحذف أو الإضافة وفق ما يناسب السياق الجديد للكتابة الدرامية وقد تراعى فيه خصوصية المحلية ، حيث تكون المحلية هي المتحكم في بنائه وتحديد سماته العامة مع الحفاظ على النكهة الخاصة للنص الدرامي الأصلي مما يدل عليه وكأن عملية التحوير شبيهة لعملية الاستنبات إلا أن هذه الأخيرة لا تحمل في طياتها ما يستدل به على أصل النص الدرامي الأصلي اللهم الإشارات والتوضيحات التي يقتضيها التقديم وكأن التحوير مرة أخرى يعني ذلك التركيب المقصود في النصوص الدرامية المتجاورة التناص أو التطريز وكأن العرض المسرحي الحامل للنص المحور أو الخاضع لعملية التحوير عرضا مسرحيا مرتكزا على نصين دراميين متداخلين في بنية درامية واحدة وهذا ما يتكفل به الدراماتورج وبلوغ هذا المستوى في التعامل مع النصوص الدرامية العالمية يفترض كفاءة متقدمة ومتطورة لاستيعابها للأرضية المراد تحوير النص الدرامي العالمي في إطارها ، أي أن المحور الدراماتورج يجب أن يكون بالضرورة ممتلكا لأدوات اشتغاله .

## خلاصة واستنتاجات :

1-5 - نلاحظ مما تقدم أن عالمية المسرح المغربي نابعة من محليته والتي هي بمثابة الإطار المرجعي لهذه العالمية، لأنها تعبر عن هويته وانتماء ثقافي محدد ، كما أن هذا الانتماء يفسح المجال لاستيعاب

الاخر والتعبير بلغته عن محليته وخصوصيته كمسرح وطني خاصة وأن المسرح المغربي تشهد تاريخيته بأنه مسرح منفتح على ثقافته ويعتبر رأس الرمح في هذه الثقافة التي جاء انبنائيا منها وفيها .

2-5 - كما أننا نستنتج كذلك أن الإضافة والتعديل والحذف فيه من أجل استيعاب مسرح الآخر ولا تمس فقط إلا الجانب الدرامي فيه أي الجانب غير المرئي وهو ما نعبر عنه محمول العرض ومنطوقه الكلامي باعتباره منطوقا يتم تقديمه وعرضه بمستلزمات ومقومات الفرجة المغربية .

3-5 - ونضيف الى هذا الاعتبار ما يتعلق بالجانب التقني في التمثيل وبناء العرض وتحقيق الفرجة ما دامت هده العناصر التقنية هي عناصر مادية صرفة لا تمس جوهر الحركة وامتلاءاتها في الأداء والتعبير الأدائي في التمثيل مما يعني أن صيغة الفرجة المسرحية ليست صيغة شكلية فقط بل هي جوهر هذه الفرجة وروحها .

5-4 - إن عالمية المسرح المغربي نابعة من محليته فلا سبيل لتحقيقها إلا من هذه المحلية لأنها تعتمد بالأساس كل المعطيات التي تحقق الفرجة المسرحية وتنبني عليها ، كما أننا يمكن أن نستدل عليها من معطى معنى الفرجة ذاتها والتي أصبحت معطى محصلا لما وصلت إليه تحولات الممارسة المسرحية العالمية ، ونحن هنا نسترشد بما حققته معنى الفرجة في مسرحنا انطلاقا من تاريخ تكون هذه الفرجة والتي لا زالت حاضرة في وجداننا الشعبي وكأنها نحتث اليوم فقط ، وهذه النتيجة يمكن أن نستشهد فيها بما ذهبت إليه الناقدة والباحثة الفرنسية الجنسية والألمانية الأصل أن أوبرسفيلد في كتابيها اقرأ المسرح ومدرسة المتفرجين، واللذان تبرز فيهما أن أساس المسرح هو الفرجة وكيفية بنائها وتلقيها، وهذا ما أعاد التأكيد عليه تلميذها ومساعدها الناقد والباحث الفرنسي باتريس بافيس في كتابه أصوات وخشبات ولعل تجربة المسرح المغرب في سياقها التاريخي قد أعطت الدليل على هذا المسار الذي آلت إليه الفرجة المسرحية العالمية اليوم .

5-5 - وتجربة مسرح فضاء اللواء للإبداع تنحو هذا المنحى والذي لا يعني إلا ارتباطا بما يحقق للمسرح مسرحته وهنا نجد النص الدرامي عند هذه الفرقة ليس نصا جاهزا بل نصا معادا في صياغته الدراماتورجية إذ لا يعتبر كذلك إلا بما يتحقق في العرض المسرحي، كما أن الاشتغال في العرض هو نفسه الاشتغال في النص والذي لا يصبح ملكا للمؤلف إلا كأفكار وعلامات تدل على المؤلف الذي يكون قد انتهى ليبدأ الدراماتورج والمخرج والممثل والمتفرج ونفس المسار هو الذي تحكم في الممارسة المسرحية المغربية والتي نراها بدأت محلية وظلت كذلك كحوامل لمؤثثات النص الدرامي والذي هو في الحقيقة نصوص مقتبسة ومستنبتة ومحورة وكلمة الفصل في صياغتها هي الإعداد الدراماتورجي لأن ما يهمنا في الإعداد هو الفرجة هذا الاقنوم الذي ترتكز عليه التجربة المسرحية المغربية وهو أقنوم جدير بأن يمثل مدخلا من المداخل العالمية للمسرح المغربي .

## الهوامش والإحالات :

1 - د.عبدالهادي بوطالب « نحو عولمة أخرى أكثر عدلا وإنسانية» مطبعة دار النشر المغربية الدارالبيضاء- ط1/2004.

2 - نفس المرجع ، ص9.

3 - مجلة الثقافة العالمية عدد113/يوليوز2003؛ بين الكونية والدولية – نقد الفكر السياسي الكوني ، بقلم ليموثي برنان –ترجمة محمد علي ثابت.

4 - نفس المرجع السابق .

5 - نفس المرجع السابق .

6 - الطيب الصديقي حوار في مجلة الآداب البيروتية عدد1/2 سنة 1987 مارس السنة 35.

7 - قبل أن يشرع الطبي الصديقي في إنجاز أعماله الأخيرة والتي ركز فيها على البساط كان قد أنجز مجموعة من الأعمال المسرحية اعتمد فيها على ريبرتوار المسرح العالمي من سنة 1954 الى 1964.

8 - أندري فوازان مداخلته حول تجارب المسرح الشعبي في المغرب – كتاب مسرح اليوم مطبوعات المركز الوطني الفرنسي للبحث العلمي ، باريس 1988.

9 - نشير في هذا الصدد لتجربة مسرح اعبيدات الرمى المعروف بمسرح الركب لاعتماده على فرقة مكونة من المغنين والراقصين والممثلين حيث يقدمون فرجاتهم أمام الجمهور والتي تبدا عادة بالغناء والرقص وتنتهي بتقديم مجموعة من المسرحيات الكوميدية القصيرة الشبيهة والى حد كبير بمجموعة من النمر يكون الهدف منها عرض حالات اجتماعية والسخرية من بعض المواقف التي يكون عليها المجتمع .

10 - قدمت مجموعة من جمعيات مسرح الهواة هذه النصوص كما هي ، نشير هنا لمسرحية القاعدة والاستثناء التي قدمتها جمعية مسرح الباسم سنة 1974، ومسرحية ماراصاد وأنشودة أنغولا التي قدمتهما جمعية السلام البرنوصي .

11 - نستبعد من هذا المعنى تجربة المسرح التجاري المغربي والتي تعتمد بعض المسرحيات العالمية كقوالب وصيغ مسرحية لتقديم فرجاتها مع مسرح الحي ومسرح الثمانين .

12 - الاستنبات فعل ثلاثي الأصل نبت ، واللفظة المصدر للفعل المزيد السداسي ، تعني الزرع والمصل كلفظين قريبين من معنى الإدخال وأول من استعملها بهذا المفهوم هو المسرحي محمد قاوتي في تجربته مع مسرح اليوم في مسرحية بوغابة والتي هي في الأصل مسرحية بونتيلا وتابعه ماتي لبرتولد بريخت .

# الاشتغال التقني في المسرح المغربي:
## جمالية الإضاءة والديكور

عبد المجيد شكير

إن اعتبارنا للاشتغال التقني وأدواته مظهرا جماليا يبرز البعد الجمالي في العرض المسرحي المغربي نابع من كونه اشتغالا مغايرا للاستخدام الكلاسيكي، ونقصد بذلك أن هذه العناصر التقنية التي تعتبر من صلب العملية المسرحية اكتسبت أهميتها الفنية والجمالية من حيث التحول الذي طبعها على المستوى الوظيفي في الاستخدام، والوعي بقدرتها على أن تكون أكثر من مجرد عناصر تقنية تؤدي وظائف تقليدية مباشرة ومحدودة، كأن يكون دور الإضاءة هو مجرد إنارة المظلم، والديكور هو التأثيث، والملابس هو ستر الأجساد، «فإضاءة لا تفعل شيئا إلا أن تنير، وديكور يكتفي بالتزيين، وملابس محدودة في الارتداء، هي كلها أشياء موجودة في الحياة، ولن تكون لها خصوصية ما على الخشبة»(1) ولكي تكتسب هذه الخصوصية في حضورها داخل العرض المسرحي يجب الوعي بقيمتها الجمالية والفنية على مستوى الاستخدام الوظيفي الذي يجعل منها أكثر من مجرد أدوات تقنية تُستخدم وسيلة لتحقيق الغرض المحدود والمحدد، بل باعتبارها عناصر مساهمةً في إنتاج دلالة العرض وفي تشكيل إطاره الجمالي.

لقد انتبه المسرحيون المغاربة إلى الدور الجمالي الذي يمكن أن تلعبه عناصر الاشتغال التقني، من خلال قدرتها على تأسيس أنساق سينوغرافية، وعلى تحديد مجال اشتغال العلامات الأخرى داخل الفضاء المسرحي العام، وانتبهوا أيضا إلى القيمة الفنية والجمالية التي بإمكان هذه الأدوات أن تضفيها على العمل المسرحي، لذلك اعتبروها مكونا هاما ومركزيا في اهتمامهم الجمالي، وعنصرا من عناصر تركيبه في العرض المسرحي المغربي.

### الإضاءة L'Eclairage:

«لا يمكن تصور عرض مسرحي دون أديسون!!".. "بالإضاءة يستطيع الفنان أن يقدم عملا فنيا على خشبة فارغة!!".. هكذا عبر ناقد بولندي يدعى "جيرس كونغ" عن أهمية الإضاءة في الإنجاز المسرحي التي تتجاوز وظيفة إنارة ما هو مظلم، وتقدم نفسها بوصفها نسقا تعبيريا يساهم في إبراز دلالات الإنتاجية المسرحية، من حيث كونها عضوا ضمن الأنساق العامة التي يقوم عليها العرض المسرحي، لقد اعتبرها أصحاب L'univers du théâtre[2] واحدة من أهم اللغات المسرحية التي تلعب أكثر من دور، ويظهر من خلال تعدد وظائفها أنها اللغة المسرحية الأكثر مرونة ودينامية، حيث تلعب بالألوان، وتتحرك وتتنوع في الكثافة، وتستخدم الإسقاط الثابت والمتنقل، وتستوحي بعض الحالات السينمائية (كالتبئير مثلا)، وتضمن الاتساق بين مختلف وسائل التعبير الركحي التي تُسقط عليها. كما أنها تحدد إيقاع المسرحية، وتشي بالحالات النفسية

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

غير العادية (كأن تعبر عن العزلة اليائسة لشخصية ما عن طريق بقعة ضوئية مركزة). بالإضافة إلى وظائف أخرى تتمثل في إبراز القطيعة أو الاتصال بين الشخصيات، والتسرب الزمني، والانتقال من الواقع إلى المتخيل أو الحالم بما تمتلكه من قيمة مجازية ورمزية. وأخيرا، فهي في الغالب مؤشر على التراتبية التي يخلقها الإخراج بين باقي اللغات المسرحية من حيث استدعاؤها لاختيارات المخرج على مستوى زاوية التبئير(3).

فيما تأتي الإضاءة في تصور جوليان هيلتون باعتبارها قسما من الأقسام التي تمثل العناصر السياقية للعرض، أي التي تشكل سياق العرض وإطاره(4). وتشتمل على جانبين، أحدهما يشتغل وظيفيا لإبراز الغايات العملية (إضاءة الممثلين، إنارة مساحة العرض)، والثاني يشتغل إيحائيا للإحالة على الجو التخييلي للعرض المسرحي (تبئير الأحداث، التأشير على الزمن وتحولاته، إبراز الحالات المجردة). فإذا كان الاشتغال الوظيفي قد ساد التجارب المسرحية على امتداد العصور، حيث انحصرت وظيفته في تبديد الظلام بمختلف وسائل الضوء التقليدية الممكنة(5)، فإن الاشتغال الإيحائي أكد البعد الجمالي للإضاءة، حين أصبحت «فنا يلعب دورا هاما في تشكيل وتكوينات الممثلين على المنصة المسرحية، ولقد استخدمت إما لمحاكاة الطبيعة، وإما لأن تكون رمزية لخدمة أحداث المسرحية، وهكذا تطورت الإضاءة من مجرد أشكال على الخشبة إلى إضاءة فنية تعبر عن الأجواء النفسية التي تمثل نوع العمل الدرامي»(6). ويبقى الاشتغال الإيحائي ذو البعد الجمالي هو الاشتغال الذي ميز استعمالات الإضاءة في المسرح الحديث، وقد كان لظهور الكهرباء الأثر البالغ في تميز هذه الاستعمالات، لأنه طور الإضاءة وأعطاها إمكانات أكبر لأجل توسيع حضورها ووظائفها في الإنجاز المسرحي.

الإضاءة، إذن، ليست مجرد تقنية، بل أداة فنية أيضا تساهم في التركيب الجمالي للعرض المسرحي، وهو ما أدركه المسرحيون المغاربة بعد تمرسهم النسبي بتقنيات الإضاءة، وتوصلوا إلى الاستعمال المضبوط الذي يرتهن في كثير من الأحيان إلى وعي سيميائي يسخرها باعتبارها عنصرا دالا حاملا لمعنى في ذاته، وهو الاشتغال الذي برزت معالمه في مجموعة من الأعمال المسرحية زاوجت في استعمال الإضاءة بين الأداء الدلالي والمتعة الجمالية. ويتمظهر الاستعمال الجمالي لتقنية الإضاءة في المسرح المغربي من خلال مجموعة من الاستعمالات الوظيفية التي تتجاوز البعد التقني المحض والغاية العملية المحدودة إلى الصوغ الفني والبعد الجمالي الذي يجعل من الإضاءة العنصر الأكثر جاذبية في التصورات الإخراجية ذات الرهان الجمالي الخالص سواء على مستوى زاوية الإسقاط أو الكثافة أو التكوينات أو الألوان. ومن أهم هذه الاستعمالات الوظيفية التي أبرزت جمالية اشتغال الإضاءة نجد:

## الإضاءة وسيلة للتفضيء:

رأينا سلفا أن من أهم الاقتراحات الجمالية للتأثيث الفضائي المسرحي المغربي تلك التي راهنت على الفراغ مكونا مركزيا في اشتغال الفضاء، كانت نتيجته القدرة على خلق فضاءات متعددة في الخشبة المسرحية الواحدة دون عناء أو تكلف. ولقد ساعدها على هذا التعدد الدور الذي تلعبه الإضاءة من حيث كونها وسيلة للتفضيء بطريقة جمالية تحقق متعة نوعية. ويمكن تلمس اشتغال نظام الإضاءة على هذا المستوى (أي باعتباره وسيلة للتفضيء) من خلال نماذج مسرحية كثيرة استطاعت خلالها الإضاءة أن تعدد الفضاءات داخل الركح المسرحي الواحد سواء بواسطة التمييز بين فضاءين مغايرين على المستوى العمودي أو المستوى الأفقي، أو بالاشتغال على الفضاء الواحد وجعله هو نفسه متعددا Multiplié تنبثق عنه فضاءات مختلفة - ومتناقضة أحيانا - على امتداد العرض.

تقدم لنا مسرحية «ماض اسمه المستقبل» [نص محمد تيمد/ إخراج الزيتوني بوسرحان/ إنجاز جمعية اللواء البيضاوية) نموذج العرض الذي استطاعت الإضاءة أن تميز فيه بين فضاءين يحضران بتواز وبتقاطع متناوبين، غير أن حضورهما يتم بشكل عمودي. فالمسرحية تقوم على عالمين مغايرين أحدهما علوي حيث يوجد الصباغ1 والصباغ2 المحكوم عليهما بصباغة الليل ليعم النهار باستمرار، وثانيهما عالم سفلي تسكنه كائنات متعددة، منها ما يدل على الرعية والرعاع الذين يتشابكون فيما بينهم ويتصارعون، يملكون أنيابا وأظافر طويلة... ومنها ما يحيل إلى العلاقات الدونية التي تسود قعر المجتمع، ومنها ما يجسد السلطة والقوة الاستبدادية حيث هناك شخصية «القوي» التي تراقب الصباغين 1و2 كي لا يهملا عملهما، وحيث يوجد أيضا مجلس الحكم ومعاناة البهلول مع الأطفال...ولقد لعبت الإضاءة دورا حاسما في التمييز بين الفضاءين اللذين رُكِّبا بطريقة عمودية، فإذا كان الديكور قد أقام فاصلا بينهما عن طريق وجود سطح Plan علوي يقسم الخشبة عموديا إلى قسمين، فإن الإضاءة هي التي حسمت في هذا التمييز، وقامت بما لم يستطعه الديكور ألا وهو إبراز ثنائية الاتصال والانفصال بين الفضاءين/ العالمين، وتوضيح التوازي والتقاطع بينهما في لحظات مختلفة من العرض، لأنها - أي الإضاءة - اشتغلت باعتبارها نظاما نسقيا تشكل من مدارين Circuits كبيرين أحدهما يؤشر على العالم العلوي وثانيهما على العالم السفلي، تحكم في نسقيتهما وقوتهما الدلالية ثنائية الكثافة واللون التي حسمت مسألة التمييز بين العالمين. وتشكل أيضا من مجموعة من الحالات الخاصة Les effets spéciaux التي كان دورها إبراز التقاطع بين الفضاءين، وما يحدث، أفقيا، من صراع على مستوى الفضاء الواحد. وبذلك كان نظام الإضاءة يساهم في إنتاج دلالة العرض إلى جانب الأنظمة الأخرى، خاصة الديكور؛ وفي الوقت نفسه يخلق متعة جمالية انطلاقا من وظيفته التي تعدت بالإضاءة مستوى الوسيلة التعبيرية حتى صارت غاية في ذاتها.

أما دور الإضاءة في التفضيء على المستوى الأفقي فيظهر جليا في مسرحية «ليلة بيضاء» [نص وإخراج الزيتوني بوسرحان/ إنجاز جمعية اللواء البيضاوية) التي تقوم في بنيتها الكبرى على التمييز بين فضاءين أيضا، هما فضاء الخلاء حيث يوجد الشخصان 1و2 يمارسان العتاب والمحاسبة في انتظار الوصول إلى قرار القتل الذي لم يتحقق، ثم فضاء المدينة الذي شكل محور الصراع بين الشخصين وبؤرة توترهما واختلاف الرؤية التي يمتلكها كل واحد عن الواقع وتمظهراته. تأسس نظام الإضاءة بتساوق مع نظام الديكور في هذه المسرحية، (من تضافرهما نشأت جمالية الفضاء التجريدي كما) إذ قسمت الإضاءة فضاء اللعب إلى عمق في أقصى خلفية الخشبة يحيل إلى المدينة بينما باقي الخشبة يحيل إلى الخلاء، ورغم كون الحيز المخصص للمدينة هو الأقل فقد بأَرت الإضاءة حضوره بالكثافة وتعدد الألوان (الأخضر/ الأحمر/ الأزرق/ الأصفر) إذ كلما كان الحديث عن المدينة تتلألأ الخلفية بهذه الألوان التي كان إسقاطها من الأسفل إلى الأعلى Contre-plongé مما يعطي جمالية باهرة تزيد من قوتها إطفاء إضاءة باقي الخشبة. أما فضاء الخلاء فكانت إضاءته عامة Plein feu لكنها خافتة في أغلب اللحظات لتحيل أيضا إلى الجو النفسي الذي يهيمن على هذا الفضاء، جو التوتر والمحاسبة والصراع، مما كان يضاعف من تعبيرية الإضاءة ودورها الجمالي.

على أن هناك استعمالات أخرى لنظام الإضاءة تلعب دورا في التفضيء، لكن من خلال توليد الفضاءات المتعددة من الفضاء الركحي الواحد، وهي طريقة تبدو مألوفة، بل بديهية، عندما يتعلق الأمر بالانتقال من فضاء إلى آخر بتغيير الديكور والملابس و... وما يصاحب ذلك من توقفات وبياضات تؤثر على إيقاع العرض، لكن الوجه الجمالي لهذه العملية التي تعتمد الإضاءة تقنية في توليد

الفضاءات هي كونها تحافظ على إيقاع العرض وتشد إليها المتلقي، بل تفاجئه بالخروج من فضاء إلى آخر بطريقة مباغتة وسريعة يزيد من جماليتها ومتعتها لدى المتلقي حضور عنصر الموسيقى والمؤثرات الصوتية التي تمتلك تأثيرا خاصا ينضاف لتأثير الإضاءة، ويمكن التمثيل لهذا الشكل من الاستعمال لنظام الإضاءة بمسرحية «لعب الدراري» [عن نص الكاتب الكوبي خوسيه تريبيانا «ليلة القتلة» / إخراج الزيتوني بوسرحان / إنجاز جمعية اللواء البيضاوية) التي قامت على فضاء ركحي موحد، فيما تكفلت الإضاءة بتوليد الفضاءات الأخرى، حيث نجد فضاء لعب الأبناء الثلاثة (البيت بكل فوضاه) الذي تسوده إنارة عامة Plein feu، ثم فضاء القتل (يتوهم سعيد أنه قتل أباه وأمه باعتبارهما رمزين لسلطة استبدادية) الذي تشكل نظام الإضاءة فيه من تعدد الألوان مع هيمنة للأزرق لكن بجمالية أبهى حينما أضاف المخرج دائرة من الشموع المشتعلة وسط الخشبة وعلى جانبي الديكور المتدرج، ثم فضاء الاسترجاع (حيث الأب يمارس التعذيب على سعيد) الذي ساهم في إبرازه هيمنة اللون الأحمر على مستوى الإضاءة والمؤثر الصوتي L'effet sonore على مستوى الموسيقى، ثم فضاء الصراع بين الأب والأم (حيث المحاسبة والاعتراف) الذي أحالت إليه الإنارة العامة بخفوت كبير، ثم الفضاء النهائي (حيث يخرج الممثلون من حالة اللعب إلا سعيداً الذي يصر على فعل القتل) وهنا تجلت جمالية الإضاءة في أبهى صورها لأنها كانت تقوم على النقصان المتدرج، حيث كانت الإضاءة عبارة عن إضاءة عامة ببياض فاقع تم خفتت نحو 50%، ثم أبقت على الإضاءة الملونة فقط، فالأزرق وحده، فالإظلام التام، وكانت هذه الانتقالات المتدرجة تتم بإيقاع متساوٍ وسريع يصاحب هيجان سعيد وحالة الهذيان التي سكنته قبل أن تنفجر موسيقى الختام.

فعبر هذه الاستعمالات المتعددة والمتنوعة لنظام الإضاءة في زوايا إسقاطها وألوانها وكثافتها، استطاعت أن تخلق جمالية متميزة للعرض على المستوى البصري، وأن تكون أداة تقنية فعالة على المستوى الفني، وأن تبرز فضاءات العرض المتعددة والمختلفة على المستوى الدلالي. ومن ثمة كانت الإضاءة ـ في الآن ذاته ـ أداة وظيفية وعنصرا جماليا.

## الإضاءة تعبيرا عن الانتقال المكاني والتحول الزمني:

إن حديثنا عن دور الإضاءة في التفضيء وما يستتبع ذلك من إشراقات جمالية تواكب الاستعمال الوظيفي، يستدعي بشكل بديهي ومتساوق دور الإضاءة في التعبيرعن الانتقالات المكانية والتحولات الزمنية في العرض المسرحي، لأن عملية التفضيء هي ـ في ذاتها ـ عملية انتقال مكاني وتحول زمني. ومن ثمة فكل الأمثلة التي أوردناها سابقا باعتبارها نماذج للاستدلال على جمالية استعمال الإضاءة في التفضيء قابلة ـ بنسب متفاوتة طبعا ـ لأن تكون أيضا نماذج لدور الإضاءة في الانتقال المكاني والتحول الزمني.

إن التمظهر الجمالي للإضاءة باعتبارها وسيلة للانتقال المكاني وتعبيرا عن التحول الزمني يأتي من قدرتها على المرور من مكان إلى آخر، ومن زمن إلى آخر دون جهد تقني كبير يستدعي تغيير الديكور والممثلين، إذ يكفي تغيير الأجواء الضوئية Les Ambiances Lumineuses بأخرى سواء باستعمال اللون أو التكوينات أو الكثافة ليتحقق الانتقال والتحول بطريقة تخلق المتعة والفرجة لدى المتلقي إلى جانب الغاية الدلالية.

ومن النماذج التي راهنت على نظام الإضاءة وسيلةً لتحقيق الانتقال بين أمكنة متعددة، والتحول بين أزمنة مختلفة، نجد مجموعة من الأعمال المسرحية التي التجأت إلى الضوء باعتباره تقنية وعنصرا جماليا في التعبير عن الانتقال المكاني والتحول الزمني، كما هو الشأن في مسرحية «المتشائل»

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

[نص إيميل حبيبي/ إعداد وإخراج عبد العزيز البوزاوي/ إنجاز ورشة الإبداع دراما من مراكش) حيث تم التعبيرعن تقدم سعيد أبي النحس المتشائل في السن وتغيير الأمكنة التي كان يعرفها بفلسطين عن طريق حالة ضوئية واحدة كانت كافية تقنيا وجماليا لتوحي بالانتقال الزمني والمكاني، وهي عبارة عن تحريك كشاف تابع (راصد) Poursuite في أعلى الخلفية راسما علامة استفهام متثاقلة كانت بليغة في التعبيرعن التحولات المكانية والزمنية لدى سعيد أبي النحس.

وهناك العديد من الأمثلة والنماذج المسرحية التي كان التفكير الأول فيها لحل مشكلة تعدد الأمكنة والأزمنة وتحولاتها يتجه صوب الإضاءة، حتى غدا هذا النوع من الاستعمال مألوفا، بل أصبح الاستعمال الأبسط لنظام الإضاءة.

## الإضاءة تجسيدا للمجرد وتعبيرا عن الحالات النفسية والشعورية:

على الرغم مما سبق ذكره من خصائص جمالية لنظام الإضاءة، فإن البعد الجمالي الأكثر تميزا في استعمال هذه اللغة المسرحية ذات المادة التقنية هي قدرتها على تمثل العوالم المجردة والعمل على تجسيدها برمزية وإيحائية، واستطاعتها استجلاء الدواخل وملامسة الشعور والإحساس لأجل التعبير عن الحالات النفسية والمكنونات الداخلية. إن الإضاءة، على هذا المستوى، تصل بدرجة أقوى إلى إقرار نفسها لغة مسرحية ذات بعد جمالي أكثر من كونها تقنية تقوم بوظيفة معينة. لأن فكرة الضوء «تمثل في حد ذاتها وفي تجلياتها المتنوعة (...) المصادر الرئيسية الهامة للصور والاستعارات المسرحية، فهي أشبه ما تكون بمنطقة تماس واتصال والتقاء بين الذهن البشري وعالم المحسوسات»(7). لذلك فإنها تمتلك القدرة على تجسيد المجرد والتعبيرعن الشعور والإحساس بجمالية فائقة وقيمة تأثيرية على المتلقي بما توفره من أجواء مناسبة للحظات الدرامية التي «تساهم في إثارة العواطف والأحاسيس بما تخلقه من مؤثرات نفسية في جمهور المتفرجين (...) كما أن لون الإضاءة وتحديد وتوزيع الظلال لهما تأثير كبير في خلق القيم الجمالية والعاطفية لدى المتفرجين»(8).

ولم يكن اشتغال المخرجين المغاربة على نظام الإضاءة مفصولا عن وعيهم بهذه التصورات عن جمالية الضوء والإضاءة، لذلك اعتمدوها في رؤاهم الإخراجية وسيلة للاقتراب من هذه المتعة الجمالية التي توفرها الإضاءة لعين المشاهد، خاصة عندما تخترق المجرد والمكنون.

ويمكن أن نعود إلى مسرحية «ليلة بيضاء» خاصة شوطها الأخير لنتمثل، فعلا، الدور الجمالي الذي يلعبه نظام الإضاءة في التعبير عن الجانب النفسي والحالة الشعورية، وذلك من خلال ارتفاع حدة الصراع بين ش1 وش2 وتوترهما أثناء المحاسبة النهائية. ولعل الحوارات وشعرية لغتها مهدت للإضاءة كي تمارس فعاليتها الجمالية من جهة، وتعبيريتها عما هو سيكولوجي من جهة ثانية:

ش2: كنا نبحث في الكتب عما يوحد الأمم.

ش1: فضعت عن أمتي.

ش2: كنا نبحث عما يجعل منا ما يجب...

ش1: نماذج مصغرة من أسماء عبرت التاريخ.. كان كل واحد منا يبحث في ثنايا لحيته عما يجعل منه اسما تقضي فيه الأجيال شهوة التبجيل.

ش2: الضحكة هي ما كنا سنصنعه والحب ما كان سيخرج من أرحامنا.

ش1: اجعل مني قميص عثمان وامسح في أخطاء من ماتوا ومن ألقي بهم في البحر ومن صلبوا إلى جذع الوادي ومن سيأتون (...) هيا لا تطعمني مزيدا من الخوف ومزيدا من الحسرة دعني أعود إلى الطريق.

إن هذه الحوارات تعكس بؤرة التوتر والصراع بين ش1 وش2، وقد اشتغلت الإضاءة بدينامية لافتة لإبراز حدة هذا الصراع الثنائي عن طريق اللعب

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

بالضوء Le jeu de lumière، وعن طريق التناوب بينهما، هذا مع الاحتفاظ بالتوازن على مستوى الكمية والكثافة. وسرعان ما أخذت الإضاءة مداها التعبيري والجمالي عندما اختزل الصراع ليصبح واحدا، وعبارة عن صراع داخلي لدى ش1:

ش1: (يصرخ بشدة) من يحملني..من يحملني..ماذا تريد غير أن تشير إلي الأصابع..ها هو ها هو..يا عباد الله أنا مساحة أرجلكم..ها هو ها هو..أنت خائن.. يا عباد الله..ماذا تريد غير أن يبصق الصغير في وجهي ويبلع الراشد ريقه.. كأني الأحد الأوحد..الفرد المفرد.. كأني لست فيهم..كأنهم ليسوا في..واحرقتاه..ماذا تريد ومن ستعجبه اللعبة؟؟..

كان ش1 يلقي هذا الحوار وسط بقعة ضوء عازلة بلون بنفسجي مع كثافة في الظلال أيضا، وهو تخطيط ضوئي منح لعب الممثل قدرة على التأثير في المتلقي وإيصال حالته النفسية المنكسرة، والتي بلغت مداها في النهاية حيث تكالبت الأضواء بإيقاع سريع مع الحالة الشعورية لـ ش1 التي سكنها الانهيار التام:

ش1: هل لا أصلح حتى للقتل..اقتلني ولك أجر الدنيا والآخرة.. من سيقتلني رباه.. من يضع حدا لوجودي.. من يبتاع كفني.. أسألكم أنتم يا من أجلستم فوق الكراسي وظللتم بعيدين عني وأنا فيكم..وبعيدا عنكم وأنتم في.. من يقتلني منكم ويسلمني للنوم ويلغيني.. من ينزع عني غموضي ولا يرفضه.. ويدخلني وضوحي.. من.. من...

ويستمر في بكائيته بفعل حالة الانهيار زاحفا على الأرض مقتربا من مقدمة الخشبة، والإضاءة تمارس فعلها الجمالي الذي يخفف من وطأة الحوار، وفي الوقت نفسه يقوي تأثيره من خلال التعبير عن الصراع الداخلي وحالة الانهيار بنوع من التجسيد الفني والصوغ الجمالي القائم على التحكم المضبوط في التوزيع على مستويي الكثافة والظلال.

إن الإضاءة لغة مسرحية مرنة تقوى على الجمع بين الوظيفة العملية المتمثلة في إبراز الرؤية دون إجهاد عين المتلقي، وبين المتعة الجمالية. وذلك من خلال قدرتها على تعديد الفضاءات وتنويعها، والتعبير عن الانتقال المكاني والتحول الزمني، وتجسيد المجرد وإبراز النفسي والشعوري. بما تمتلكه من إمكانيات تساهم في التشكيل البصري والرؤية الجمالية إذا ما استطاع الإخراج حسن توظيفها وضبط فعاليتها.

## الديكور Le Décor:

إن الاقتراحات الجمالية التي يقدمها المخرجون المغاربة بصدد تصوراتهم للفضاء المسرحي، تستدعي تناول الديكور المسرحي الذي يشكل المادة المركزية في تأثيث الفضاء المسرحي وتنظيمه، بل إن التصور لأشكال جمالية مغايرة للشكل الكلاسيكي في التفضيء المسرحي في حد ذاته كان ينطلق من الديكور وأشكال حضوره المتنوعة التي ساهمت في التشكيل الجمالي العام للإنجاز المسرحي. فحتى التجارب التي اختارت الفضاء الفارغ كانت محكومة في اختيارها الفني هذا بتصور ما لعنصر الديكور، وهو تصور قائم على إلغاء هذا العنصر، بمعنى أن التفكير في تجاوزه وإلغائه لصالح الفراغ المسرحي هو، في حد ذاته، وعي به ورؤية معينة بصدده.

يعتبر الديكور عنصرا أساسيا تتمظهر من خلاله جمالية الاشتغال التقني في المسرح المغربي. وتأرجحه بين الحضور والغياب والتضخم والاقتصاد هو ما جعله يأتي بعد الإضاءة في الاعتبار، وإن كانا متلازمين في غالب الأحيان، بل إن تلازمهما يندرج ضمن ارتباطهما بالعناصر التقنية الأخرى من ملابس وماكياج ومؤثرات صوتية، وحتى اللعب الذي يخلقه التمثيل، فينصهر الكل ضمن الرؤية الإخراجية عموما، والتصور السينوغرافي على الخصوص.

إن الوظيفة التقليدية للديكور هي تعيين وتحديد مكان وقوع الحدث المسرحي، فهو، إذن، مرتبط بالمكان المسرحي الذي هو في الأصل مجموعة من الأمكنة التخييلية في العرض المسرحي التي قد

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

تحضر بشكل متعاقب، وقد تحضر بشكل متزامن أيضا، وقد تحضر بشكل موازٍ متناوب في الظهور على الخشبة. وما كانت للمتلقي القدرة على تجاوز التداخل بين الأمكنة الذي يصل حد الالتباس إلا عن طريق فاعلية عنصر الديكور. من هنا كان الديكور «هو مجموع العناصر التي تهدف إلى تنظيم الفضاء الركحي»(9)، غير أن أشكال هذا التنظيم اختلفت بين تصورين. منهما تصور قائم على مفهوم الديكور الطبيعي الواقعي جدا، الذي يريد أن يكون حقيقيا في كل تفاصيله من أجل الإيهام بالواقع، وفي هذه الحالة يتضخم الديكور بعناصر قد تكون في الغالب عديمة الجدوى والوظيفية، كأن يكون هناك دولاب مثلا به مجوعة من الملابس وفوقه بعض الحقائب، وهي تفاصيل تكمل النظرة الواقعية للدولاب رغم أن لا أحد من الممثلين سيفتحه أو يأخذ منه لباسا أو يستعمل حقيبة مما فوقه. الشيء الذي يجعل من هذا التصور لعنصر الديكور غير قادر على تحقيق ما توخاه من واقعية في حمل المتفرج على تأمل وضع حقيقي/ طبيعي، ذلك أن «النظرة الطبيعية للديكور قد تولدت من رغبة حميدة في إصلاح مسار المسرح وتحويله إلى مكان يدفع المتفرجين إلى تأمل الوضع الإنساني تأملا صادقا وجادا، لكن النتيجة جاءت عكسية من ناحية الأثر الجمالي»(10). فكان من سلبيات هذا التصور الواقعي للديكور أن جعل عناصره تتراكم حد التضخم الذي يشحن الخشبة، مما يجعل عملية تحويله وتحريكه غير ممكنة، ويظل، بالتالي، ثابتا على امتداد لحظات العرض، الشيء الذي يحول دون وظيفته في الفصل بين الأمكنة المتعددة والمتداخلة، سواء المتعاقب منها أو المتزامن أو المتوازي.

وقد أثار هذا التصور الواقعي للديكور الذي هيمن لمدة طويلة في المسرح الكلاسيكي ردود فعل اتجهت نحو «الديكور الإيحائي المدروس جيدا، ذلك الديكور الذي يترك حرية الخيال للمتفرج، موحيا إليه بجو خاص غالبا ما يكون جوا شاعريا»(11).

ولقد تبنى المسرح الحديث هذا التصور لعنصر الديكور بأساليب مختلفة با ختلاف المخرجين، فمنهم من اتجه نحو الاقتصاد في أجزاء الديكور والاكتفاء بأقل العناصر الممكنة للإيحاء بالمقصود الدلالي كما هو الشأن، مثلا، في مسرحية «في انتظار غودو» لبيكيت التي اقتصرت على شجرة وسط الخشبة يشوبها بعض التغيير في الفصل الثاني من المسرحية، أو مع جهود مايرخولد Myerhold الذي سعى إلى تجاوز التجسيد وتعويضه بالأشكال البنيوية. بل هناك من بلغ به الاقتصاد حد إلغاء الديكور كما أشرنا إلى ذلك سلفا مع كوبو Copeau الذي كان يحلم «بمنصة عارية»، أو كما هو الشأن بالنسبة لغروتوفسكي Grotowski في إطار تجربة «المسرح الفقير» الذي ركز على العلاقة النوعية ديكور - ممثل décor - acteur التي يحققها الممثل «القديس» L'Acteur - saint القادر على خلق هذه العلاقة على مستوى المتخيل، ويستطيع، بالتالي، أن يحول قطعة خشبية إلى بحر في ذهن المتلقي بواسطة قوته الإبداعية.

وكثيرة هي التصورات التي كانت تختلف على مستوى أسلوب توظيف الديكور، وتلتقي في رفض الديكور الضخم التقريري Dénotatif الثابت، والقول بحركية مجموع عناصر تنظيم الفضاء الركحي، أي بناء ديكور متحول قابل للتفكيك وإعادة التركيب حتى يواكب لحظات العرض المسرحي، وبهذا يمكن رفع التناقض بين الحركة المسرحية الدينامية والديكور الثابت القار.

بالنسبة للمسرح المغربي في تجاربه التقليدية. والتجارية على الخصوص. مازال يقيم اعتبارا للديكور الضخم الثابت، وحتى إذا تم تحريكه فإن ذلك يتم بين الفصول وبصعوبة شديدة، ولعل هذا ما حدا ببعض المسرحيات التي تنتمي في غالبيتها إلى مسرح الصالون إلى اختلاق استراحة Entracte تتراوح بين ربع ساعة وعشرين دقيقة تخصص لتغيير الديكور.

والمسرح الهاوي، بدوره، ظل أسيرا للتصور

الكلاسيكي للديكور لفترة غير قصيرة، حين كان يعتمد على القماش ذي الرسومات الملونة، والستائر، والتكوينات الخشبية أو الحديدية الضخمة التي تحتل الركح طيلة العرض، وتراهن في الغالب على المنظور Perspective للإيهام بالعمق وإقرار وحدة المكان. وكان هذا النوع من الاستعمال للديكور ينفي عنه الجانب الفني والبعد الجمالي الذي وجد من أجله، ويكتفي بتقرير مكان وقوع الحدث المسرحي.

لكن التصورات الإخراجية التي راهنت على المبدأ الجمالي شملت رؤيتها جانب الديكور باعتباره مكونا إبداعيا يساهم في التشكيل الجمالي للعرض، خصوصا وأنه عنصر بصري بامتياز يقوم على مكوني الحجم والتركيب، ويمتص الضوء وألوانه، ويمكن الوقوف عند مظهرين من مظاهر الاشتغال الجمالي في عنصر الديكور:

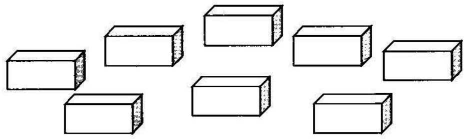
مظهر الانتقال من السكون والثبات إلى الحركية والدينامية.

مظهر الانتقال من التقرير إلى الإيحاء.

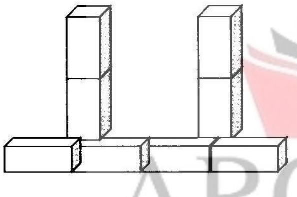
وهما مظهران غير منفصلين عن بعضهما بشكل قطعي، إذ غالبا ما يتم التمظهر الجمالي للديكور في الجمع بين الحركية والإيحاء.

### حركية الديكور وديناميته:

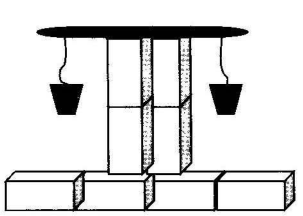
تمثل مسرحية «اعبيدات الرما» [نص عبد المجيد سعد الله/ إخراج عبد العزيز البوزاوي/ إنجاز ورشة الإبداع دراما من مراكش) النموذج المسرحي الأكثر تعبيرا عن تحرر الديكور من الثبات وامتلاكه، بالمقابل، لتعددية في التنقل والحركية عن طريق ثنائية التفكيك وإعادة التركيب. يتشكل ديكور المسرحية من مجموعة من المكعبات يبلغ عددها ثمانية، تبدو مشتتة في ظهورها الأول عند بداية العرض كما يتجلى ذلك في الشكل التالي:



ثم سرعان ما تأخذ في التشكل عن طريق التوليف فيما بينها في وضعيات مختلفة لتقدم تكوينات جديدة بفعل كل تحرك وكل توليف حسب تواتر لحظات العرض، مما تنتج معه تشكيلات بصرية ذات متعة جمالية ووظيفة دلالية تنسجم مع مضمون العرض، وهكذا صارت هذه المكعبات تأثيثا لفضاء الحلقة الشعبية دون عناء في الانتقال، إذ كان كافيا تحريك المكعبات الجانبية التي مالت في انفتاح نحو الأمام. ومع بداية حكاية العطار مع الألعبان بولسواق الذي يبيع الحمير، تشكل الديكور في توليفة جديدة ليدل على زريبة للحمير وذلك بقلب وضع المكعبات الوسطى من وضع أفقي إلى وضع عمودي، وإضافة أقنعة تدل على وجوه حمير بين المكعبات العمودية، فأصبح التشكيل كالآتي:

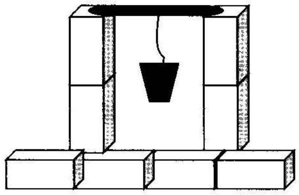


وبانتقال الحكاية إلى لحظة المحاكمة تم تعديل قطع الديكور بتقريب المكعبات العمودية حد التلاصق فيما بينها مع إضافة عصا تتدلى من جانبيها قفتان لتُعَبِّرا بطريقة أيقونية عن العدالة، وأصبح التشكيل البصري عبر الديكور كالآتي:



وفي اللحظة الحاسمة من الحكاية عندما سيكتشف العطار أن القاضي امرأة وليس رجلا كما هو شائع عند الجميع، فإن هذه اللحظة اختارت أن تكون في مكان آخر من أمكنة العرض، وهو المكان المقفر جانب البئر، وكان عنصر الديكور، بدوره، حاسما في الدلالة على المكان الجديد بطريقة جمالية ومباغتة، إذ تم الاكتفاء بالمباعدة بين المكعبات العمودية حتى عادت إلى وضعها السابق، وأصبحت العصا الأفقية

فوقها، في حين تدلى من العصا دلو بوصفه عنصرا إضافيا من عناصر الديكور، فأصبح التشكيل على المنوال التالي:



ويستمر التعديل والتفكيك وإعادة التركيب والتشكيل حتى نهاية العرض، وهكذا نلاحظ أن الإخراج اشتغل على ثمانية مكعبات ذات أحجام موحدة عبر التفكيك وإعادة التركيب للحصول على كل الأمكنة التي شكلت فضاءات الأحداث بلحظاتها المختلفة، وهي أمكنة متداخلة إلى حد بعيد، وتتناوب فيما بينها عبر التحول والانتقال بوتيرة سريعة منحت العرض إيقاعا متميزا لعب فيه الديكور دورا حاسما، حيث إنه لم يُعِقْ وتيرة هذا الإيقاع بالتوقف وقطع نفَس المشاهدة. فهو ديكور بسيط في شكله الأولي، لكن قابلية التعديل والتركيب فيه، واقتصاده وخفته، منحته مرونة تعبيرية وبعدا جماليا. من هنا كانت خاصية الاقتصاد والحركية مظهرا جماليا في اشتغال نظام الديكور الذي نظم بمجموع عناصر تشكيله الفضاء الركحي بطريقة أدت الوظيفة الدلالية والمتعة الجمالية. ولابراز هذه الثنائية بالملموس، وما تساهم به على مستوى التشكيل البصري، آثرنا أن نسوق هذه الرسومات التقريبية لعلها تقدم بعضا مما نريد الاستدلال عليه.

## إيحائية الديكور ورمزيته:

أما الحديث عن المظهر الجمالي الآخر لعنصر الديكور المتمثل في إيحائيته ورمزيته، فيأخذنا إلى مسرحية «ليلة بيضاء» مرة أخرى، التي تعتبر فعلا خير تمثيل على اشتغال الديكور من منظور جمالي قائم على الرمزية والإيحائية.

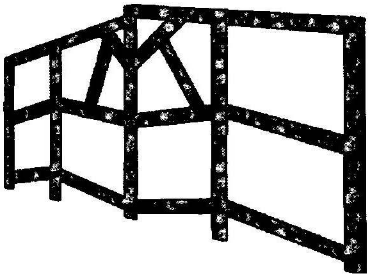
يشكل الديكور الجزء الأكبر والأهم في تشكيل الجهاز السينوغرافي Le dispositif scénique لمسرحية «ليلة بيضاء»، وهو يتكون من توليف متوازن من مجموعتين: مثلثات وأهرامات، ذات أحجام مختلفة، نصفها المتمركز في الخلفية مغطى بثوب أبيض، بينما ما نصفها الثاني انتصب في المقدمة وهو فارغ وغير مغطى. وعبر هذا التوليف في الديكور امتلك العرض إيحائية فائقة في الدلالة على المضامين الأساسية للنص بشكل رمزي منحها بعدها الجمالي والإبداعي. فقد كانت عناصر الديكور الخلفية خير مؤشر على فضاء المدينة البعيد، الغائب في المسافة والمستحضر في الحكي أثناء المحاسبة / الصراع بين الشخصين 1 و2، فضاء الموت والصمت الذي رمز إليه بياض الثوب بكل قوة ومجازية. بينما ديكور المقدمة بفراغه المهول واختلاف أحجامه وأوضاعه كان العنصر الدال على انفصام الذوات المتصارعة وخواء رؤاها، وعلى عدم ثبات الموقف في الزمان والمكان، وإلا لما كانت المسرحية (المحاسبة) قد انتهت إلى اللافعل / البياض.

إن اشتغال عنصر الديكور بهذه الرمزية والإيحائية جعل من فضاء العرض فضاء تجريديا يستمد شاعريته من البعد الجمالي الذي منحته إياه مختلف توليفات الديكور في تضافرها مع نظام الإضاءة بألوانها وتعدد زوايا إسقاطها التي كانت ترسم للديكور ظلالا لا تخلو من رمزية وإيحائية أيضا، كتلك التي تجلت أثناء صراع بسيط مع السيد وندم بسيط على ضياع فرصة ثمينة لاثبات الذات (فرصة استشعار القوة الحقيقية أثناء الإضرابات التي ضيعها بسيط واكتفى بدمية يبحث عن سر الثبات فيها)، أو في مشهد السكيرين حيث تغيرت وضعيات المثلثات إلى وضع أفقي ممتد في العمق ومعه تغيرت الإضاءة التي كثفت ظلال المثلثات، أو حين رسم ش1 نجما سداسيا بالمثلثات...

إن ديكور "ليلة بيضاء" ديكور رمزي إيحائي، لكنه ديكور متحول ومتحرك أيضا بحسب لحظات العرض. وهذا لا يعني أن الديكور يمتلك بعده

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

الجمالي إيحائيا ورمزيا من منطلق تحوله في المكان، إذ بالإمكان الوقوف عند توظيف رمزي وإيحائي للديكور وهو ثابت، وبالتالي، يوظف بطريقة نوعية تجعله متحركا في ذهن المتلقي رغم ثباته في المكان، وهو التوظيف الذي تقدمه لنا مسرحية "ماض اسمه المستقبل" التي تقوم على تشكيل في الديكور يزاوج بين الثبات والإيحائية كما يظهر في الشكل التالي:



لم يتغير هذا الشكل على امتداد العرض، لكنه برمزيته التي تؤشر على عالمين: علوي وسفلي، وبتعدد الحروق فيه التي منحته بقعا سوداء متناثرة، وبتحرك الممثلين فوقه وتحته وعلى مختلف جوانبه، ثم بتعدد زوايا إسقاط الضوء عليه؛ كل هذه الأشياء جعلت منه ديكورا متحركا في ذهن المتلقي، إذ صار يرمز للتمايز الطبقي، ويوحي بالظلم المستشري في الأسفل، ويعبر عن عبثية الوجود الإنساني أمام مصائره المجهولة وأهدافها المستحيلة (صباغة الليل بالأبيض حتى يصير أبيضَ كالنهار). فكل هذه التنويعات الدلالية استطاع عنصر الديكور اختزالها انطلاقا مما يمتلكه من قدرة إيحائية ورمزية جعلته يتعدد في ذهن المتلقي على الرغم من كونه شيئا واحدا، بل جعلته يبدو متحركا على الرغم من ثباته، وتلك قمة ما يمكن أن يمنحه الديكور للعمل المسرحي من شحنة جمالية.

إن اعتبارنا للحركية والدينامية، ثم الإيحائية والرمزية مظهرين للاشتغال الجمالي لعنصر الديكور لا يعني انفصالهما واشتغال كل مظهر بانفراد عن الآخر دائما، إذ هناك العديد من العروض التي راهنت على ثنائية الحركية والإيحائية في عنصر الديكور لاستكمال بعدها الجمالي، والنموذج على هذا الجمع تقدمه لنا مسرحية «رجال لبلاد» [نص مصطفى رمضاني/ إخراج عيسى شلفي/ إنجاز جمعية أنوار بركان). فديكور هذه المسرحية يمثل الرهان الجمالي الأساس في التشكيل البصري الذي يقدمه العرض، وما باقي الأنظمة من إضاءة وملابس وغيرهما إلا مكملات لعنصر الديكور؛ بمعنى آخر أن الديكور احتل النصيب الأكبر من الاهتمام والتوظيف لأجل الدلالة على أجواء النص المادية (الأمكنة) والنفسية (التحولات في الشخصيات واللحظات الدرامية والأزمنة)، دون التساهل فيما هو جمالي تشكيلي، خصوصا أنه ديكور أنجز من طرف متخصص وفنان تشكيلي (عبد الحفيظ المديوني).

ديكور «رجال لبلاد» هو تكوينات تشكيلية ثابتة في خلفية الخشبة، عبارة عن نسيج عنكبوت بتنويعات في الشكل والحجم، تتلون بتلون إسقاط الضوء. وفي الخشبة ديكور متحرك عبارة عن مجسمات Mannequins ترمز لأجساد متنقلة في المكان والزمان والحالات النفسية والصِراعية، ثم كرسي بشكل وحجم غير مألوف. وعبر هذه التكوينات التشكيلية تمفصل الديكور إلى ما هو ثابت (ديكور الخلفية) وما هو دينامي متحرك (ديكور الخشبة)، والقاسم المشترك بينهما هو القوة الإيحائية على كل اللحظات الدرامية التي يختزلها العرض، وما يصاحب كل لحظة من انتقال مكاني أو تحول زمني أو تغير في الحالة الشعورية. فإذا كانت رمزية خيوط العنكبوت تؤشر منذ البداية على المتاهة والمعاناة التي يقدمها العرض في قالب كوميدي صادم يمتح مكوناته من أسس الكوميديا السوداء، فإن باقي عناصر الديكور أضافت إلى ما هو رمزي إيحائي عنصر الحركة والقدرة على التحول والقابلية لإعادة التشكيل Manipulation، وبذلك وسعت من إمكانات الإيحاء والتعبير، ويكفي للدلالة على ذلك الإشارة إلى القدرة المزدوجة للديكور على صنع الفضاءات المكانية للعرض، وما يصاحبها من أجواء درامية في

الآن ذاته، دون إهمال ما هو بصري تشكيلي، فمثلا استطاع ديكور المسرحية إيهامنا بكثرة الناس في السوق عن طريق المجسمات، ونقلنا إلى سجن بمجرد إسدال خيوط على الجهة الأمامية للكرسي، ثم نقلنا إلى المحكمة بواسطة تغيير موقع الكرسي، وإلى المدرسة بواسطة تغييروضع الكرسي نفسه... فهذه الانتقالات كانت تتم بسرعة فائقة ومباغتة تحافظ على إيقاع الفرجة لدى المتلقي، وتمنح العرض تواتر أمكنته وما تحتويه من تحولات درامية. فالديكور، إذن، جمع بين الوظيفة الإيحائية في التأشيروالتعبير على مضامين النص، وبين الحركية التي تساهم في تعديد فضاءات المكان المسرحي الواحد، وهو جمع، أيضا، بين المظهرين الجماليين لعنصر الديكور.

بعد وقوفنا عند ملامح الاشتغال التقني. من خلال عنصري الإضاءة والديكور. كما عرفه المسرح المغربي، وهو يؤسس جمالياته، نكتشف القيمة الحقيقية لهذا الاشتغال الذي يؤكد أن تعثر المسرح المغربي، لم يكن نتيجة الإخفاق في تأصيل كتابة نصية وتأسيس فرادة موضوعاتية، بل كان نتيجة ضعف في التعامل مع التقنية المسرحية التي تشكل أساس الصنعة الفنية، لأن أدوات الاشتغال التقني تمتلك من المقومات في خلق الأثر الجمالي عند المتلقي أكثر مما تمتلكه الكلمة الجافة والحوار المسرحي الممتد دون تقطيع Découpage فني/ تقني. فآليات العرض التقنية هي التي تفجر النص وتبرز قوة الممثل وتساهم في التشكيل الجمالي العام، انطلاقا من كونها أدوات مجازية وبلاغية، متعددة الوظائف Polyfonctionnels، ومتعددة المعاني Polysémiques، ومتعددة الاستعمال Polyvalents، والأهم من هذا كله أنها تزاوج بين الدلالي والجمالي.

---

## الهوامش والإحالات:

1 - Vais (Michel) - in - Vigeant (Louise) : La Lecture du spectacle théâtral - Mondia Editeurs - Laval - Québec 1989. - P :77.

2 - G.Girard, R.Ouellet, C.Rigault: L'univers du théâtre, PUF- 2em éds - Paris1986– PP 73-76.

3 - نفسه، ص 76.

4 - هلتون(جوليان)؛ نظرية العرض المسرحي، ت؛ نهاد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1994، ص 109.

5 - حامد علي (محمد)؛ الإضاءة المسرحية، مطبعة الشعب، بغداد 1975، ص 17.

6 - نفسه، ص 36.

7 - هيلتون (جوليان)، م.س، ص136.

8 - عبد المعطي (عثمان)؛ عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1996، ص170.

9 - G.Girard، R.Ouellet، C.Rigault، L'univers du théâtre، Op.cit – P 80.

10 - هيلتون (جوليان)، م.س، ص 112. 113.

11 - عبد المعطي (عثمان)، م.س، ص155.

# المسرح المغربي وإشكالية التعامل مع التراث

**محمد فراح**

## مدخـــــل

تعتبر العملية الإبداعية فعالية إنسانية وخلقا يهدف إلى تجاوز المعتاد وتخطي ما هو سائد ومألوف لإنتاج صور ودلائل وأفكار مغايرة فضلا عن التطلع إلى آفاق جديدة تؤكد الملكة الإبداعية لدى الإنسان باعتباره كائنا عمليا يسعى دائما إلى تغيير واقعه وبناء علاقة ملائمة لطموحاته وميولاته نحو الانعتاق والتحرر.

إن عملية استحضار التراث القومي لا تتحدد في عملية إحيائه أو تحديثه، وإنما تتحدد بعملية استيعابه استيعابا عقلانيا نقديا، والعمل في الوقت نفسه على خلق تراث جديد يشكل نقطة الانطلاق من خصوصية الخبرة القومية والاجتماعية والإنسانية للواقع الذي يعتبر التراث السابق بمختلف مكوناته بعدا وجدانيا ومعرفيا(1) يعني هذا أن ارتباط العملية الإبداعية بالتراث ينبغي أن يكون في حقيقته ارتباطا جدليا بالذات المغيرة والمتغيرة في الوقت نفسه .

وإذا كان الأمر كذلك فكيف تعامل المسرح المغربي مع التراث؟ وكيف تمت عملية استحضاره في التجارب المسرحية المغربية؟

تعامل المسرح العربي عامة والمسرح المغربي خاصة مع مسألة التراث في إطار إشكالية التأصيل، أي في إطار البحث عن قالب مسرحي عربي متميز له خصوصيته وفرادته التي تجعله يتجاوز المسرح الغربي على الطريقة الإيطالية، هذا فضلا عن كون ممارسة التأصيل التي استهدفها المسرح العربي لم تكن تقتصر على بعث تلك الأشكال التراثية أو استلهامها ولكنه كان يهدف إلى حماية بعض التقاليد الثقافية والعمل على بلورتها تحقيقا لمجموعة من الوظائف التي تتداخل فيما بينها لتفرز أبعادا فنية وجمالية وفكرية وإيديولوجية، ذلك لأن الكاتب المسرحي لا يعتبر مؤرخا ولكنه كاتب درامي يأخذ من التاريخ ما يلائم طروحاته ومضامينه المسرحية، ولأن الفن المسرحي يقوم أساسا على المتخيل الذي يسقط من حسابه كل تراتبية ممكنة الشيء الذي يجعله يخرج عن المألوف ويتطلع إلى آفاق جديدة.

إن الفنان المسرحي حينما يسترجع التراث ويعمد إلى توظيفه في العمل الدرامي لا يهدف بهذه العملية إلى استغلال التراث واتخاذه قناعا يخفي بواسطته مواقفه وآراءه السياسية، ولكنه يهدف بذلك إلى نقد الواقع المعاصر بواسطة توظيف الرمز التراثي والأسطوري حتى لا يقع في المباشرة التي تقتل الفن المسرحي (2).

إن الخطاب المسرحي الذي يستحضر التراث يتمثل في استبدالات من النصوص، أي أنه تناص، ففي فضاء هذا الخطاب تتقاطع مختلف الوحدات والدلائل

المسرحية وتتحايد، بمعنى أن هذا الخطاب المسرحي لا يبقى منغلقا بل ينفتح على الممارسات الفنية والفكرية و الإيديولوجية السابقة عليه، إنه يصهرمختلف هذه الممارسات ويقيم مواجهة بين بعضها وبعض ليصبح بذلك متعدد الأصوات ومتعدد اللغات.

إن الخطاب المسرحي المتناص مع نصوص أخرى إنما يكون إعادة قراءة لها وتحريكا وتكثيفا وتحويلا، بما يعني أن قيمة الخطاب المسرحي الذي يستلهم التراث تكمن في فعله التدميري للنصوص واستعادتها وتحويلها (3).

سوف نقف على هذه الظاهرة التناصية في الخطاب المسرحي المغربي من خلال رصدها داخل تجربة من التجارب المسرحية المغربية، وهي تجربة المسرح الاحتفالي لنعرف كيف تعاملت هذه التجربة مع التراث، وننفذ إلى الأسس والمنطلقات النظرية الاحتفالية التي تبرر استحضار التراث واستلهامه، ونسبر خصوصية هذه التجربة المسرحية في توظيفها للرموز الأسطورية والتراثية، لكننا نرى من الناحية المنهجية ضرورة الإشارة ولو بشكل وجيز إلى المسرح المغربي وإشكالية تعامله مع التراث على أساس أن هذه الإشارة تعتبر مدخلا إجرائيا للحديث عن تجربة من التجارب المسرحية المغربية في المسرح الاحتفالي

## 1 - المسرح العربي وإشكالية التأصيل

إن مسألة تأصيل التجارب المسرحية تعتبر قاسما مشتركا بين شرق العالم العربي وغربه و ذلك ناجم عن الاحساس العميق بالتناقضات السياسية والمجتمعية التي يعاني منها الواقع العربي، وناتج في الوقت نفسه عن ضرورة الالتزام بالقضايا العربية الوطنية منها والقومية، يقول عبد العزيز مخيون في هذا الصدد «إن الدعوة إلى تأصيل المسرح دعوة لازمة وضرورية كضرورة الديمقراطية للمسرح.... فالتأصيل هو أحد الطرق المؤدية إلى شعبية المسرح وقوميته في آن واحد، فلا تأصيل دون تبن لأشكال التراث والإبداعات التي يمارسها الشعب في حياته اليومية « (4).

يستنتج من هذا القول أن على المسرحيين العرب القيام بإثراء الظاهرة المسرحية بروافد من التراث شريطة تبني مواقف نقدية تقوم على إعادة تركيب عناصر هذا التراث وفق منظومات فكرية وجمالية جديدة.

لقد تنبه رواد المسرح العربي منذ البداية إلى غربة الشكل المسرحي الغربي، كما أدركوا أن المستعمر يسعى إلى فرض ثقافته لطمس كل معالم الثقافة العربية، لذلك كان لزاما عليهم البحث عن هويتهم وخصوصيتهم، وكان التراث هو المصدر الذي وجودا فيه بغيتهم لأنه يمثل مقومات الأمة العربية واستمرارية نوعيتها وتميزها (5). وأمام هذه الرغبة الملحة للرواد الأوائل في بناء مسرح عربي عمدوا في البداية إلى عملية الترجمة والاقتباس والتعريب، لكن أمام إحساسهم العميق بالاستلاب وبالغربة والانسلاخ عن الذات لجأوا إلى عملية البحث في المخزون الفكري والشعبي والحضاري للأمة العربية بهدف تقريب المسافة بين الإنسان العربي وقضاياه الفكرية والثقافية والحضارية المعاصرة، غير أن هؤلاء الرواد لم يستطيعوا – مع ذلك- امتلاك وعي نقدي للتراث، فجاءت أعمالهم المسرحية مضطربة وغير متناسقة مع الاستعراض التاريخي للأحداث والشخصيات، الأمر الذي جعلهم يسقطون في المباشرة الناتجة عن عدم تحوير الوقائع التاريخية بشكل يجعلها فاعلة ومتفاعلة مع الواقع، لذلك يمكن القول إن تعامل الرواد الأوائل كمارون النقاش وخليل القباني مثلا مع التراث يعتبر تقنية سطحية أفقية تقتصر على الرجوع إلى العهود العربية المشرقة والشخصيات التاريخية العظيمة (6)، وفي مرحلة لاحقة عمد المسرحيون العرب إلى استنطاق التراث وتوظيفه بكل مكوناته ومحاولة إسقاطه على الواقع العربي المتردي في إطار قالب مسرحي عربي تجاوز

الشكل الغربي على مستوى الكتابة النصية، الشيء الذي جعله يدخل في حركة ابداعية يبلورها مناخ المسرحية الداخلي وخطوطها وامتداداتها العربية المتوغلة في البحث عن منطلقات ومصادر تراثية (7).

إن هذا الموقف الجديد من التراث يختلف كل الاختلاف عن الموقف الأول لأنه ينطلق من تقنية نقدية عمودية تتعامل مع المادة التاريخية تعاملا تغلب عليه المراجعة والرفض وإعادة البناء والتحويل، وقد ساعد على ذلك المناخ الفكري الذي صاحب الثورات العربية، لأن هذا المناخ كان حافزا على البحث والدراسة والتجريب من أجل خلق مسرح عربي شكلا ومضمونا، مسرح عربي يرفض الشكل الغربي المنقول مستوحيا قالبه من التراث المسرحي الشعبي في البلدان العربية كما يستمد كلمته من القصص والحاكيات الشعبية أو من الأساطير و الخرافات العربية (8).

## 2 - المسرح المغربي والتراث

يقول الدكتور حسن المنيعي: «إن المسرح المغربي أخذ يستوعب في باطنيته أمرين أساسيين، خصائص المسرح الغربي المقوض بمبدأ الإيهام، وكنوز التراث العربي، فإن هذه الميزة جعلت منه مسرحا شموليا سواء على مستوى الفرجة أو على مستوى النص الذي أصبح ينطوي على تلوينات فكرية عامة. *(9).

يفهم من هذا القول أن المسرح المغربي شأنه في ذلك شأن المسرح العربي قد ولد من النقل والاقتباس وحافظ على بعض الخصائص الشكلية للمسرح الغربي لكنه في الوقت نفسه وظف التراث العربي الأصيل الذي لا يخلو من العناصر الدرامية المتحركة التي أعطت لهذا المسرح صورته النهائية التي لا تخلو من خصوصية وتمايز إن المسرح المغربي أمام رغبته الملحة في اكتساب هويته عمد بدوره إلى استحضار التراث وذلك من خلال استدعائه لبعض الأشكال الفرجوية الشعبية من جهة ومن خلال توظيفه للتراث العربي الإسلامي بهدف معانقة قضايا الإنسان العربي من جهة أخرى، وفي هذا الصدد تجدر الإشارة إلى أولئك الرواد الأوائل كالطيب العلج والطيب الصديقي وإلى تلك الجهود الكبيرة التي بذلها المسرحيون الهواة لإغناء الحركة المسرحية المغربية ومدها بمجموعة من العناصر التراثية كمحمد مسكين وأحمد العراقي وعبد الكريم برشيد والمسكيني الصغيروغيرهم.

إن تعامل التجارب المسرحية المغربية مع التراث لم يخضع لنفس المنطلقات والتصورات لأن هناك اختلافا جوهريا على مستوى الطرح بين التجارب المسرحية الأولى والتجارب اللاحقة، فالرواد الأوائل كالطيب العلج مثلا تعاملوا مع التراث باعتباره مادة تاريخية تفتقر إلى النشاط والفاعلية لذلك جاءت جل أعمالهم المسرحية التراثية متسمة بالسطحية والتقريرية والانطباعية على أساس أن هذه السمات تخلق روحا آنية في الإبداع المسرحي وتجعل الماضي يعيش في الحاضر، وعلى الرغم من إشارة هذه الأعمال إلى الإنسان المعاصر و قضاياه فإن الحكاية التراثية تظل محتفظة فيها بشخصياتها وأحداثها التاريخية (10).

وأمام تلك التغيرات والتحولات التي عرفها العالم العربي بصفة عامة والمغرب بصفة خاصة بدأ المسرحيون المغاربة يطمحون إلى بناء فرجات مسرحية تتلاءم وطبيعة هذه التحولات آخذة بعين الاعتبار المناهج والتصورات النقدية الجديدة التي أخذت تتعامل مع الظاهرة الإبداعية باعتبارها نمطا من أنماط الوعي بالواقع وبالمتغيرات الاجتماعية والسياسية الشيء الذي جعلهم يستوعبون مسألة التراث وتوظيفها برؤى وتصورات مختلفة، وفي هذا الصدد تجدر الإشارة إلى الطيب الصديقي الذي يعتبر على حد تعبير الدكتور حسن المنيعي أهم صانع للفرجة التاريخية المتحررة التي لا تجعل المسرح ينغلق حول حرفية النص أو الوثيقة التاريخية وإنما تدفعه إلى تكسير القيود واقتحام

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

الفضاءات الواسعة(11). الشيء الذي مكنه من إضفاء خصوصية على الظاهرة المسرحية المغربية وإحداث رد فعل على تلك التجارب الغربية التي كانت مهيمنة، وعلى الرغم من ذلك فإن الطيب الصديقي وإن تفوق في البحث عن قالب مسرحي عربي جديد من خلال توظيفه التراث الشعبي والعربي لم ينجح في عملية تنوير هذا التراث بشكل يجعل منه عاملا تحريضيا وتحفيزيا للمتلقي المغربي، يقول حسن المنيعي في هذا الصدد : «ومع ذلك فإننا نؤاخذه (الصديقي) نظرا لما ينطوي عليه مسرحه من مغالطة لأنه لا يتعدى جانب الإبهار الفني، ولا يبدو سوى متعة جمالية كثيرا ما تخلو من التنوير الفكري و المضامين الاجتماعية التي تنتقد الأوضاع وتتلفظ بجوهر الحقيقة » (12).

بعد هذه المحاولة الرائدة في التعامل مع التراث عرف المسرح المغربي محاولات وتجارب مسرحية أخرى استلهمت التراث وعملت على توظيفه في أعمالها المسرحية كتجربة المسرح الاحتفالي عند عبد الكريم برشيد ومسرح النفي والشهادة عند محمد مسكين والمسرح الثالث مع المسكيني الصغير التي عمدت إلى النبش في الذاكرة التراثية للإنسان العربي والمغربي وحاولت إعادة كتابة التاريخ من جديد وإلى إعادة تركيب عناصره داخل منظومة فكرية وفنية جديدة بغية تحقيق تواصل جماهيري بين الظاهرة المسرحية والمتلقي الشيء الذي تولد عنه خلق وابتداع أشكال فرجوية جديدة فتحت المجال أمام انبثاق وظهور رؤى وتصورات فكرية عملت على ترشيد الظاهرة المسرحية المغربية وإحداث قطيعة مع الأشكال المسرحية التي كانت سائدة من قبل.

## 3 - المسرح الاحتفالي والتراث

يعتبر المسرح الاحتفالي من التجارب المسرحية المغربية التي كانت لها ميزة خاصة في التعامل مع التراث وفي الدعوة إلى ضرورة قيام الظاهرة المسرحية على الأصول والقواعد الاحتفالية التي تجسدها الطقوس والتجمعات والمظاهر الشعبية التي تثري الذاكرة العربية والمغربية كما يتجلى ذلك بوضوح من خلال بيانات وتنظيرات هذه التجربة التي حاولت من خلالها بناء قالب مسرحي عربي / مغربي له سماته المميزة، يقول الدكتور حسن المنيعي في هذا الصدد : « مما لا شك فيه أن الاحتفالية كانت أول نظرية في المغرب حاولت الاستجابة لضرورة تأصيل الظاهرة المسرحية وذلك من خلال بياناتها وكتابتها التي تعلن عن النقلة الأصيلة في المسرح العربي عبر إثارة الأسئلة الصعبة المرتبطة بإشكاليته وتبعيته للغرب، وكذلك عبر اقتراح تصورات جديدة لوظيفته ومكوناته الأساسية المتجذرة أصولها في الذاكرة الشعبية (13).

إن عملية تأصيل الظاهرة المسرحية المغربية ألزمت الدكتور عبد الكريم برشيد بالتوجه نحو التراث بمعناه العام والشامل باعتباره رافدا أساسا من شأنه أن يسبغ على الظاهرة المسرحية شكلا ومضمونا متميزين وذلك بهدف الالتحام بالمتلقي / الجمهور وجعله عنصرا مشاركا وفعالا في العملية المسرحية، لقد وقف عبد الكريم برشيد كثيرا عند تلك الدعوات التأصيلية التي نادى بها كل من الطيب الصديقي وعلي الراعي ويوسف ادريس وتوفيق الحكيم ووجد أن هذه الدعوات على الرغم من اختلافها الظاهر تنتهي إلى حقيقة واحدة وهي أن المصدر الذي صدرت عنه يعتبر مصدرا واحدا هو الاحتفال فالحلقة والبساط والحكواتي والسامر والراوي والمداح ما هي في الواقع إلا مظاهر وتجليات متعددة لشيء واحد هو الاحتفال (14).

وهكذا إذا كان المسرحيون العرب قد سبقوا إلى التعامل مع التراث العربي وحددوا موقفهم منه فإن البحث عن الهوية العربية في نظر الدكتور عبد الكريم برشيد يجب أن يسلك ثلاث طرق أساسية هي:

- البحث في المواد الخام العربية، وهذا شيء اهتدى إليه المسرح العربي مبكرا

- البحث عن نظرية مسرحية مستمدة من فلسفتنا العامة
- البحث عن صيغة مسرحية تكون أكثر استيعابا للمضامين الفكرية وأكثر فاعلية في التواصل (15).

انطلاقا من هذه الاعتبارات كان للاحتفالية موقف متميز من التراث يتمثل في كونه وسيلة و ليس غاية وفي أن علاقتنا به ينبغي أن تقوم على أسس جديدة إذ يجب أن نملكه بدل أن يملكنا وأن نوجهه نحو المستقبل بدل أن يجدبنا نحو الماضي، وأن نجعل منه تراثا شاملا بدل أن يكون إقليميا هذا فضلا عن ضرورة التمييز داخله بين ما هو جوهري وما هو عرضي (16).

إن الدكتور عبد الكريم برشيد يعتبر التراث مصدرا مهما وغنيا في الكتابة الدرامية لأنه بمنزلة ذاكرة جماعية تلتف حولها كل الذوات، إنه ذاكرة لها صلة بالماضي وبالتاريخ وبالأرض لذلك فإن الكتابة المسرحية المؤسسة ينبغي أن تكون ذاكرة موصولة بالمستقبل، وبناء عليه يبقى التراث الشعبي في حاجة إلى إحداث تغييرات جوهرية في بنياته الأساسية بمعنى أن كل فكر له مرجعية في الماضي لابد أن ينسجم- على حد تعبير عبد الكريم برشيد- معنا / نحن/ الآن/ هنا، وبغير هذا الانسجام فإن هذا الفكر سيظل ميتا فاقدا لكل علاقة بالناس وبالأشياء وبالزمن وبالمكان (17)، ذلك لأن التراث لا يكون له وجود خارج «النحن» ولا يمكن أن يكون له معنى إلا بوجودنا وحضورنا، كما أننا عندما نؤكد على « الآن» فإن ذلك لا يفهم منه إحداث قطيعة مع الماضي، لأن الكتابة المسرحية المؤسسة الحقة لا ينبغي أن تنطلق من فراغ لأنها امتداد طبيعي لما هو كائن وموجود، امتداد يخلق ولا يعيد نفسه ولذلك انطلقت الكتابة المسرحية عند عبد الكريم برشيد من ذاكرتين أساسيتين: ذاكرة الأفراد وذاكرة الجماعات وتتأسس هذه الذاكرة الأخيرة على التراث والتاريخ وعلى الوجدان الشعبي، لكن الاقتصار على الموروث الشعبي وحده لا يمكن أن يبني مسرحا احتفاليا لأن الاحتفالية تنطلق من تصور ورؤية احتفالية للوجود الإنساني ككل ولذلك تعاملت هذه التجربة المسرحية مع التراث في كل أبعاده القومية والكونية والجهوية والعالمية شريطة تجديد هذا التراث وعصرنته وتحريك كل الثوابت فيه وتوجيهها نحو المستقبل، وهذا الاعتبار هو الذي دفع الاحتفالية إلى التعبير عن طموحها في أن تصبح عنصرا فاعلا ومتفاعلا مع الثقافة العربية والإنسانية (18)، يقول الدكتور حسن المنيعي في هذا الصدد : « إن المسرح – من منظور الاحتفالية- يسعى إلى تحقيق التواصل عن طريق توظيف لغة ذات أبعاد إنسانية عامة وعن طريق تجاوز الواقع والحوار مع الجمهور من خلال عروض تقوم على المشاركة الجماعية لاعتمادها على التلقائية والعفوية الشعبية والتجريبية ولحرصها على التعامل مع التراث نظرا لما ينطوي عليه من تنوع وثراء، ولما يختزنه من طاقات تمثل ذاكرة الشعب (19)، يفهم من هذا القول أن المسرح الاحتفالي يرتبط بوجود شبكة من العلاقات، علاقته بالفكر الإنساني، وعلاقته بالتراث، فضلا عن علاقته بالتجارب المسرحية الحقيقية، إن هذه العلاقات تقوم على أساس جدلي يتشكل من الفعل وردود الفعل المضادة (20).

لقد استطاع عبد الكريم برشيد من خلال مجموعة من النصوص المسرحية كعنترة في المرايا المكسرة وامرؤ القيس في باريس وعطيل والخيل والبارود والزاوية وسالف لونجة... إلخ أن يوظف التراث المغربي والعربي والإنساني بهدف خلق مسرح فاعل ومؤثر في الجماهير وبهدف تقديم تطبيقات إبداعية لبياناته وطروحاته النظرية، ففي مسرحية عنترة في المرايا المكسرة مثلا انطلق عبد الكريم برشيد من عنصر أساس هو «الحلقة» باعتبارها مؤسسة تروج لمفهوم بطولي زائف وتهدف إلى إنتاج معرفة دوغمائية للإبقاء على إنتاج نوع معين من المعرفة الطوباوية وإذا كانت الشخصيات

المسرحية في هذا النص تنتظر من الراوي أن يحكي لها عن عنترة فإن هذا الأخير لا وجود له في الواقع لأنه يعتبر رمزا أو مؤشرا على القيم الإنسانية الغائبة / الحاضرة، الغائبة بالفعل والحاضرة بالتمني والرجاء (21)، والشيء نفسه يمكن قوله عن مسرحية «امرؤ القيس في باريس» فهذه المسرحية لا تعتبر مأساة إنسان فقد عرشه وظل يبحث عنه ولكنها تعتبر مأساة أمة بكاملها، أمة تعيش الماضي في الحاضر، والتخلف ي التقدم والتفتح في الانغلاق، يقول عبد الكريم برشيد بخصوص هذه المسرحية: «الجديد في هذا الاحتفال أنني رأيت وعبرت عن واقع جديد، واقع مغاير ومشابه للآني والماضي معا، واقع ليس صحوا كله وليس حلما كله وليس ماضيا وليس حاضرا، إنه تركيب كيميائي للممكن والمحال ومزج للحاضر والغائب والظاهر والخفي والقريب والبعيد» (22).

نستخلص من هذا القول أن عبد الكريم برشيد عندما يعمد إلى أحداث وشخصيات وصور من التراث ليعبر بها عن واقعنا المعاصر فهو يجمع بين الماضي والحاضر في فترة وجيزة بمعنى أنه يقوم بإسقاط ثقافتنا وتراثنا على حاضرنا دون أن نعي ذلك، وبهذا التصور يصبح امرؤ القيس رمزا لذلك الماضي الذي ما زال يتحكم فينا بكل معطياته القديمة، ويصبح نموذجا للإنسان العربي الذي احتك بالحضارة الغربية فأصيب بعملية انفصام في الشخصية (23)..

وعلى الرغم من هذا التصور الإيجابي في التعامل مع التراث واستلهامه يمكن القول إن المسرح الاحتفالي مازال يخوض غمار التجريب بهدف خلق مسرح مغربي يستجيب للوجدان الشعبي ويحاول تحقيق أبعاد اجتماعية وسياسية وفنية رافضة لكل مستهلك وهجين.

إن المسرح الاحتفالي على الرغم من استحضاره التراث ومحاولته خلق شكل مسرحي جديد من خلال إعادة النظر في وظيفة الظاهرة المسرحية وفي طبيعة العلاقة بينها وبين المتلقي فإنه لم يستطع بعد إلغاء صلته بالممارسة المسرحية الغربية وإن عبر في بياناته عن رفضه لبعض أساليب وأشكال المسرح الغربي لمصلحة بناء قالب مسرحي مغربي / عربي متميز (24)، هذا فضلا عن إغفال المسرح الاحتفالي عملية أساسا تدخل في صميم التأسيسات الأولية لمسرح مغربي وعربي على السواء هي التفكير في تأصيل الممارسة المسرحية بواسطة تجميع العناصر الاحتفالية القديمة ومحاولة مساءلتها بطريقة منهجية وعملية والاستفادة من محتوياتها ومما تزخر به من طاقات تثري المكونات الداخلية للفرجة المسرحية (25).

---

## الهوامش

1 - محمود امين العالم- الإبداع والخصوصية – مجلة الوحدة – عدد 58/59 (1989)

2 - الدكتور مصطفى رمضاني – توظيف التراث وإشكالية التأصيل في المسرح العربي – مجلة عالم الفكر – المجلد 17- العدد 4 ( 1987) ص : 88

3 - الدكتور ميلود بوشايد – في قراءة العرض المسرحي – محاضرة ألقيت بالمركب الثقافي سيدي عثمان الدار البيضاء ( 1994).

4 - عبد العزيز مخيون – أبو محروس ومشكلة المسرح العربي – كتاب العربي العدد 18 (1988) ص : 203

5 - الدكتور مصطفى رمضاني – المرجع السابق– ص : 80

6 - انظر محمد عزام – توظيف التراث في المسرح العربي الحديث والمعاصر – مجلة الوحدة – عدد 94/95 السنة الثامنة ( 1992).

7 - الدكتور حسن المنيعي – هنا المسرح العربي هنا بعض تجلياته – منشورات السفير مكناس (1990) ص : 28

8 - سعد أردش – المخرج في المسرح العربي المعاصر – مجلة الأقلام العراقية – ص : 36

9 - الدكتور حسن المنيعي – المرجع السابق – ص : 89

10 - الدكتور محمد الكغاط – بنية التأليف المسرحي بالمغرب من البداية إلى الثمانينيات (1986) – ص : 289

11 - الدكتور حسن المنيعي – محاولة البحث عن صيغة مسرحية عربية متميزة – مجلة خطوة – عدد ¾ ( 1986) ص : 8

12 -الدكتور حسن المنيعي – التعريف بالمسرح المغربي – أفاق مغربية – مجموعة مقالات في الأدب والفن – مكناس (1981)- ص : 61

13 -الدكتور حسن المنيعي – التأصيل في المسرح العربي من خلال حركية النص « النص الاحتفالي نموذجا» – مجلة الوحدة – عدد 95/94 ( 1992) ص : 73

14 -عبد الكريم برشيد – أوراق من تجربتي الشخصية – جريدة العلم – العدد 606 السنة 12 (1982).

15 -انظر بيان المسرح الاحتفالي – جريدة العلم الثقافي – العدد 310 السنة 7 ( 1976)

16 -الدكتور محمد الكغاط – المرجع السابق – ص : 296

17 -عبد الكريم برشيد – الاحتفالية مواقف ومواقف مضادة – ص : 122

18 -المرجع نفسه – ص : 61

19 -الدكتور حسن المنيعي – محاولة البحث عن صيغة مسرحية عربية متميزة – ص : 13

20 -انظر عبد الكريم برشيد – المرجع السابق – ص : 145

21 -عبد الكريم برشيد – أوراق من تجريبتي الشخصية (1982).

22 -عبد الكريم برشيد – امرؤ القيس في باريس – ص : 5

23 -الدكتور محمد الكغاط – المرجع السابق – ص : 330

24 -الدكتور حسن المنيعي – هذا المسرح العربي ، هنا بعض تجلياته – ص : 73

25 -الدكتور حسن المنيعي – المرجع السابق

# مسرح النقد والشهادة، واستلهامه لمسرح القسوة

## سعيد كريمي

### 1 - لماذا مسرح النقد والشهادة؟

لا يمكن الحديث عن إعادة التأسيس والتجريب في المسرح المغربي دون التوقف عند المرحوم محمد مسكين الذي ساهم من موقعه بشكل فعال في رسم معالم المشهد المسرحي المغربي في السبعينيات والثمانينيات.

ولعل ما يميز مشروعه المسرحي الطموح، هو الروح النقدية التي سكنته، وبالتالي، أفضت إلى طرح الحاحية صياغة التساؤلات الفلسفية الكبرى للبحث عن إجابات يمكن بواسطتها تجاوز أزمة الثقافة العربية والمسرح العربي.

وقد أدرك منذ البداية أن "مارون النقاش" لم يكن أول من ألف مسرحية عربية وقدمها إلى الجمهور، وإنما الذي قام بهذا الفعل هو "موليير". ومن ثم، فإن مسرحية "البخيل" المقتبسة كرست تقليدا مسرحيا غريبا يتسم بالسكونية والطرافة "المجانية" والعجز المكتسب.

وانطلاقا من تكوينه الفلسفي، واكتوائه بلظى الواقع المغربي المر الذي يطفح بكل التناقضات وأشكال الاستغلال، والاستعباد، والقهر، والظلم... عانق محمد مسكين هموم الفقراء والطبقات الاجتماعية المحرومة بكل تلاوينها. وكان خير معبر عن معاناة وآلام الإنسان المغربي المقهور الذي اختار شظف العيش على التملق والوصولية. كما أن الواقع السياسي العربي المتمثل في تراجع حركات التحرر الوطنية عقب هزيمة 67، ودخولها في صراعات على جبهات داخلية مع البورجوازية الطفيلية، وبروز معادلات سياسية جديدة في القضية الفلسطينية، ساهم بدوره في بلورة مشروع محمد مسكين المسرحي.

ناهيك عن الحالة العامة التي عاشها المغرب في تلك الآونة، والتي اتسمت على الخصوص بالفراغ السياسي والدستوري – حالة الاستثناء 1965/1970 – إضافة إلى الانقلابين الفاشلين، وظهور اليسار الجديد – منظمة إلى الأمام، لنخدم الشعب، 23 مارس – الذي انخرط محمد مسكين في صفوفه، والانشقاقات التي طالت الأحزاب «التقدمية» – الاتحاد الوطني للقوات الشعبية، وحزب التحرر والاشتراكية (الحزب الشيوعي سابقا) – دون أن نغفل الثورة المضادة التي قام بها النظام المخزني لتحصين ذاته عن طريق التضييق على الحريات العامة، وحملات الاعتقالات السياسية، والاختطاف، والنفي...

من هذا المنطلق، وجد محمد مسكين نفسه مضطرا إلى لعب دور «المثقف العضوي»، والمناضل السياسي على الواجهة المسرحية. إلا أن الذي يميز توجهه المسرحي، هو تخريجاته الجمالية في

عرض مجموعة من القضايا الفكرية والسياسية والإيديولوجية الحساسة. ورغم أن مسكين كان أسير النضال السياسي، إلا أن أعماله المسرحية تنم عن معرفة فنية عميقة، وحس جمالي مرهف.

وعلى غرار المسرح الاحتفالي، أصدر محمد مسكين بيانا مسرحيا قدم فيه الخطوط العريضة لما أسماه بـ«مسرح النقد والشهادة»[1]. كما أنه أيضا كتب مجموعة من المقالات النقدية حول واقع المسرح المغربي وآفاقه*، وألف عدة نصوص* حاول من خلالها أن يترجم عمليا تنظيراته. وهذا يعني أن محمد مسكين اشتغل بالتأليف، والتنظير، والنقد، بل حتى الممارسة، والمتابعة الميدانية.

ومن البدهي أن تكون ثقافته الواسعة والمتنوعة قد قادته إلى الاطلاع على الريبرتوار المسرحي العالمي، وكبرى النظريات المسرحية، خاصة الطليعية والتجريبية منها. فكان أن تأثر بالمسرح الملحمي، كما أنه أيضا استلهم مسرح القسوة في بعض جوانبه. فما هي المرتكزات النظرية والمرجعيات التي استقى منها محمد مسكين المادة الأولية لصياغة مسرحه؟ وأين تتجلى تأثيرات أرطو على هذا الفنان المسرحي الذي كان موته خسارة للساحة الفنية والثقافية على حد سواء؟ وما هو الموقع الذي يحتله مسرح النقد والشهادة في الخريطة المسرحية المغربية؟ وكيف استطاع مسكين الربط بين جدلية التأسيس والتجريب في المسرح المغربي؟.

## 2 - مرجعيات مسرح النقد والشهادة:

يبدو أن قراءة محمد مسكين الواعية لواقع المسرح المغربي والعربي، دفعته إلى ضرورة اقتحام عالم التأسيس / أو إعادة التأسيس الفعلي لهذا المسرح الذي يعيش حالة من الضياع والاغتراب. وهذا لا يعني أن مسرح النقد والشهادة هو البديل المنطقي للمسارح العربية، بل هو إسهام من شأنه إغناء ثقافة الاختلاف والتعدد والمغايرة.

وحول مرجعيات هذا المسرح يقول عبد الرحمن بن زيدان: “عندما نبحث عن مرجعيات هذا التنظير، نجد أنه يعتمد على فعل المساءلة والجدل والاختلاف الذي يجعل الإنسان يفكر ويحاور ويناقش كل المسلمات والمعتقدات(...) مما جعله يطرح الأسئلة وينتجها في نفس الآن من خلال تنظيره ورؤيته التي أصبحت تمتلك بعدا أنطولوجيا (...) هذه العناصر والمعطيات، جعلها محمد مسكين منصهرة في النقد وفي الشهادة. وتولدت مواقف جديدة أكدت على أن المسرح يجب أن يمارس نقده في الكتابة على الواقع، وأن يكون شهادة أو وثيقة تقدم عن هذا الواقع...”[2].

إن رغبة محمد مسكين في ممارسة الاختلاف مع الواقع المسرحي الراهن مرده إلى عجز هذا الأخير عن تقديم أجوبة مقنعة للتساؤلات التي ظلت عالقة، والتي ترتبط بالأساس بالأزمة البنيوية التي يعيشها المجتمع المغربي. هذه الأزمة التي استفحلت، فوجب البحث لها عن منهج جديد لمقاربتها وتفكيكها. ولن يتم هذا الأمر إلا بالنقد الذاتي، والحفر الأركيولوجي في المسلمات والبدهيات التي كانت إلى زمن قريب رمادا مبجلا يحرم النبش فيه.

إنها الخلفية الفلسفية التي تحكمت في محمد مسكين، وأطرت جل أعماله النظرية والإبداعية. في هذا الإطار، يرى أن الوقائع والأحداث “فرضت على النص مغازلة الثقافة السائدة قصد احتلال موقع ضمنها. لهذا ظل نص رد الفعل وليس الفعل. نص الاستسلام والاستجداء والأجوبة الجاهزة (...) إنه ليس نص النفي (...) يخشى ركوب صهوة المغامرة في اتجاه خلخلة ما يبدو شرعيا (...) لهذا تحول هذا التعامل نوعا من الهوس، وأصبح البعد التراثي ممرا طبيعيا لكل كتابة مسرحية تريد لنفسها اكتساب قيمة إبداعية”[3].

ينتقد محمد مسكين انطلاقا من رؤيته الواقعية أنماط الكتابة المسرحية التي لا تعدو أن تكون ترجمانا أمينا للثقافة “المشبوهة” السائدة،

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

وتكريسا لسياسة الواجهة. ولتفادي المواجهة والمغامرة، فإن هذه الكتابة تحتمي بالتراث، وتلقي بنفسها في أحضانه، لكن تعاملها معه يتسم بنوع من التقديس والتبجيل. وهذا ما يجعل هذا التراث يسكنها بوعي أو عن غيروعي. وقد كان لمحمد مسكين موقف واضح من التراث، إذ كتب يقول: "إننا لا ننكر أهمية التراث كمجال للاستلهام الجمالي وكحقل للصراع الإيديولوجي. إلا أن هاته الدعوة أصبحت تشد المسرح العربي إجمالا إلى الماضي بشكل متحفي حيث يتحول الماضي سيدا يمارس سلطة قصوى على الحاضر"[4].

لهذا يجب هدم كل النصوص التي سقطت في شرك الماضي وأسره، واستبدالها بنصوص/كتابات أخرى أكثر جرأة وأكثر واقعية وآنية. وبما أن التجريب "أرضية صلبة انطلق منها محمد مسكين، فإن المسرح كشكل معرفي إبداعي، بقي يشكل عنده جزءا من النضال العام"[5].

ARCHIVE

يتأطر العمل المسرحي لدى محمد مسكين في سياق النضال السياسي، نظرا لوعيه بأهمية الاختيار السياسي في رسم معالم الثقافة السائدة بشكل عام. من ثم، يمكن أن نفهم لجوءه إلى التجريب المسرحي بحثا عن كتابة مغايرة فكريا وجماليا. ولعل تبنيه للماركسية العلمية كتوجه إيديولوجي، هو ما جعله يقترب أكثر من المسرح الملحمي ويتأثر به، يقول مصطفى رمضاني: "... إن مسرح النقد والشهادة يندرج ضمن المسرح الواقعي عامة ولكنه يميل إلى المسرح البريختي الملحمي"[6].

والملاحظ، أن قراءة محمد مسكين لبريشت أقرب إلى الصواب من غيره من المسرحيين العرب الذين ركزوا على الجانب الإيديولوجي في المسرح الملحمي، وأغفلوا الجانب الجمالي. "فمسرح النقد والشهادة إذن يعمد إلى قراءة الواقع قراءة جمالية من منطلق المساءلة والفضح والتعرية والإدانة. إذ لابد من تشخيص مواطن الخلل في الهياكل السائدة تشخيصا نقديا. وذلك بالتسلح بالوعي النقدي والتاريخي بالصراع. وهو ما يبرر إلحاحه على جعل المسرح فعلا داخل التاريخ يستوعب الحاضر ومعطياته من أجل تحقيق فعل التجاوز والاختراق (...) وهذه الصفات تجعل من مسرح النقد والشهادة مسرحا واقعيا ملتزما. وشهادة على الحاضر وضده، ودعوة إلى تكسير كل أنواع الغربة والنفي من أجل تحقيق الفكر الحي والفلسفة الحية"[7].

وإذا كان هاجس التجريب المسرحي قد أطر المسيرة المسرحية لدى مسكين، فإن ذلك يدل على رغبته الأكيدة في التغيير، والتجديد، والبحث عن بدائل ممكنة للمسرح السائد.

ويعتبر المخزون التراثي الشعبي الشفاهي والمكتوب من أهم المرجعيات التي استند إليها مسرح النقد والشهادة. غير أن مسكين لم يتعامل مع التراث في شكله الفولكلوري، بل إنه حاول مسرحته -ألف ليلة وليلة- مستغلا رموزه ومتونه المحكية لتمرير خطاباته الثورية المتجددة في قالب فني متميز. ولا يمكن للمسرح العربي في نظره أن تقوم له قائمة ما لم يعد النظر في تاريخه، وملابسات نشأته، والمسار الذي اتخذه وسار على نهجه. ولعل ارتباط الإنسان المغربي والعربي بتاريخه وحضارته هو ما جعل مسكين يعي استحالة تأسيس مسرح يغيب هذه العناصر. يقول في هذا الصدد: "لقد كان وما زال الخطاب التأصيلي في المسرح العربي يستهدف -مباشرة أو بطريقة غير مباشرة- اكتساب بطاقة الهوية الحضارية العربية، لأن العودة إلى التراث شكلت الضمانة الحقيقية لتحقيق الملامح العربية لهذا الفن المستورد"[8].

وقد انتقد القول بوجود أشكال ما قبل مسرحية في الثقافة العربية، كما انتقد تخريجة الاحتفالية القائلة بأن الاحتفال هو الوجه الآخر للمسرح، أو هو المسرح نفسه. وسعى من خلال مسرح النقد والشهادة إلى تقديم نموذج افتراضي للصورة التي يجب أن يكون عليها المسرح المغربي والعربي.

وفي إطار البحث في جينيالوجيا مسرح النقد والشهادة، توصل الدكتور حسن المنيعي بحسه

العلمي المرهف، وعمق اطلاعه على المسرح الغربي أن محمد مسكين أسس مسرحه على الشعرية المسرحية لأنطونان أرطو الذي قرن المسرح استعاريا بالخيمياء القديمة L'alchimie، فهناك تطابق عجيب بين مبدأ المسرح ومبدأ الخيمياء[9]. يقول حسن المنيعي في هذا الشأن "إن هذا التحديد الأرطي للمسرح يشكل في اعتقادي جوهر المشروع المسرحي لدى محمد مسكين. وهو مشروع تحكمت في تأسيسه قناعات فكرية وفنية حول الممارسة المسرحية تبلور معظمها في كتاباته النقدية، كما تبلور بشكل واضح في أسلوبه الدرامي"[10]. وهو ما سنحاول الكشف عنه من خلال مقاربتنا لكتاباته النظرية، وكذا من خلال التوقف عند نموذج من كتابته الدرامية.

## 3 - "الكولاج المسرحي" تمرد على اللغة الكلامية:

إن المسرح أدب وفن وصناعة، وهو جمع بين المرئي والمسموع، والمجرد والملموس، والظاهر والباطن... ومن ثم، فإنه يجب أن نستحضر ثنائية النص والعرض كلما تحدثنا عن فن المفارقات/المسرح. إلا أن المسرحيين العرب اهتموا بالكتابة الدرامية، وأهملوا الكتابة السينوغرافية. ولعل ما يشفع لهم في ذلك هو جهلهم، أو تجاهلهم لأهمية التحقيق الركحي للنص المسرحي، واعتبارهم المسرح جنسا أدبيا، دون أن نغفل تركيزهم على تنميق المقاطع الحوارية، والإكثار من الأساليب البلاغية، لأنهم يتصورون أن الجمهور يسمع أكثر مما يرى. والحال، أنه يجمع بين الفعلين معا.

وقد كان لثورة أرطو على الكلمة في المسرح الغربي صداها الواسع في جل المسارح العالمية التجريبية الحديثة، بما في ذلك مسرح النقد والشهادة. يقول محمد مسكين: "لقد عانى المسرح العربي تحت رحمة اللغة. تحكمت فيه الكلمات وأصبحت فيه سيدا يأمر وينهى"[11]. وبالتالي، صار المسرح رهين برودة الورق وعذريته. وابتعد عن ماهيته وحقيقته التي تكمن في جمعه بين جملة من اللغات المتباينة والمختلفة. وهو السبب الذي جعل محمد مسكين يهدم بنية النصوص المسرحية المتداولة، ويستبدلها بنصوص "مثقوبة" قابلة لكل أنواع التحوير والتغيير. وهكذا يمكن القول بأن بداية المشروع المسرحي لدى محمد مسكين كان يقوم أولا على التمرد ضد النص الجاهز. وهو التمرد نفسه الذي صدر عنه "أرطو" لمحاكمة المسرح المغربي على أساس أن هذا الأخير قد انبنى على "الكلمة" التي قلصت حدوده، ومن ثم سيطرة اللغة قد أدى إلى اعتبار الإخراج المسرحي عنصرا ثانويا"[12].

والحال، أن الإخراج المسرحي عنصر أساسي لا يمكن تجاوزه. فهو يبعث ما كان ميتا على الورق عمليا وحركيا على الخشبة. كما أنه كتابة إبداعية، حيث ينطلق من الكتابة الدرامية بحثا عن الكتابة السينوغرافية. أما إذا اكتفى الإخراج المسرحي بترديد حوارات النص ومقاطعه، فإنه لن يكون سوى إخراجا مرآويا استنساخيا.

طالب أرطو في مسرح القسوة بإفراغ الكلمات من محتواها، وشحنها بمضمون تعزيمي سحري. وهو ما نجده عند محمد مسكين الذي يقول: "إن كتابة النقد والشهادة هي أمل الكتابة المسرحية لتملك إمكانية التحقق المكاني. إنها نفي لحالة العجز. إن الكلمة في هذا المسرح يجب أن تحتل مكانا وحيزا. إن الورق هو أسر لها. لهذا فهي تبحث عن منفذ. تمارس الخروج باستمرار، الخروج نحو عوالم أخرى. تمارس الهروب من ذاتها. إن لغة النقد والشهادة لا تتحمل سرية الورق وبياضه، إنها تبحث عن صخب الناس والألوان والأصوات"[13].

وهذا يعني، أن التعامل مع اللغة الكلامية في ذاتها ومن أجل ذاتها، هو اغتيال وإقصاء للغات الأخرى التي لا تقل أهمية عن الكلمة.

يقترح محمد مسكين على هذا النحو ما أسماه ب "الكولاج المسرحي" كلغة خاصة تنضاف إلى اللغات الأخرى لسميأة العرض المسرحي حيث

يقول: "إن الكولاج المسرحي هو لغة، واللغة هي رمز، إنها إحالة لشيء ما. لهذا يجب الحفاظ على هذه الدلالة الرمزية اللاواقعية لمكونات الكولاج المسرحي(...) إن الوحدات المكونة للكولاج المسرحي هي علامات ورموز ودلالات (...) لهذا يمكن للمسرح النقدي أن يحول الممثل/الشخصية/ الجسد مدلولا للألوان مثلا... هكذا نكون أمام دال (اللون) ومدلول (الممثل)..."[14].

وهذا ما يتيح لنا الحديث عن الكولاج المسرحي على مستوى النص والعرض معا. إذ يتم اللجوء إلى هذه التقنية/اللغة للجمع بين ألفاظ تبدو مشتتة من حيث بناها الصوتية، والتركيبية، والدلالية، أو كذلك لخلق تناغم بين مكونات الديكور التي يكون فيها الاختلاف أكثر من الائتلاف.

وقد استفاد مسكين من نقل هذه اللغة إلى المسرح من الرسم التكعيبي والتقطيع السينمائي. وفي رأيه، أن قيمة الكولاج المسرحي وأهميته لا تكمن في ذاته، ولكن في وظيفته التي تتجاوز النمطية وتقديم الجاهز لتستفز ذهنية المتلقي، وتدعوه إلى المشاركة والمتابعة عبر تحفيزه لتفكيك تسنينات العرض. ذلك أن الكولاج المسرحي يمكن أن يتم انطلاقا من تطويع بعض المواد الطبيعية كالحجر، أو الخشب، وجعلها تتكلم لغتها الخاصة في العرض المسرحي، حيث تستثمر في صنع كل المؤثثات، وتخضع لتحويرات جمالية تضفي على العرض طابعا خاصا. يقول محمد مسكين: "إنها مرحلة تطويع المواد عن طريق العنف أولا، نتحدى عصيانها، ثم نحملها أخيرا أحلامنا وقضايانا. نحولها موضوعا جماليا، ونتبادل معها الأدوار في مرحلة أخرى (...) إنها مرحلة إبداع الكولاج المسرحي، وهي ممارسة للتمرد على الطبيعة... هذا التمرد الذي يأخذ بعد العشق وعلاقات الوجد"[15].

وهذا ما يبرر مرة أخرى تجريبية مسرح النقد والشهادة الذي لم يكتف بتكرار واستنساخ تصورات ومفاهيم المسارح الغربية الطليعية، وإنما اقتحم هو الآخر عالم التجريب المسرحي عبر تجديد وسائل الإبداع وتطويرها. ومن ثم، صار مسرحا ثوريا متمردا على كل ما هو مؤسساتي ورسمي.

وإذا كان محمد مسكين قد استند على التنظير الأرطي الداعي إلى رفض تخمة اللغة الكلامية، فإنه في المقابل طرح تصورا لتقنية ولغة جديدة هي "الكولاج المسرحي" الذي ينطلق من البسيط نحو المركب، ومن الخاص نحو العام.

وفي رأيه "أن أزمة الكتابة المسرحية عندنا هي ضياعها في يم لا متناه من الكلمات. إن الفعل يغيب في هذا النوع من الكتابة، وبالتالي يغيب البعد الدرامي فيها. وإذا غاب هذا البعد ضاع ما يمكن تسميته بالروح المسرحية"[16].

وبالجملة، فإن محمد مسكين حاول تدارك أخطاء وهفوات رواد المسرح العربي الأول من خلال تصحيحه لبعض التصورات المغلوطة، وتقديمه لجهاز مفاهيمي مسرحي ينبني على الشمولية في الكتابة المسرحية، انطلاقا من مفهوم "الكولاج المسرحي" الذي يعتبر الخيط الرابط بين كل المكونات المسرحية. فإذا كان "التغريب" يؤطر المسرح الملحمي، و"القسوة" تؤطر المسرح الأرطي، فإن ما يؤطر مسرح النقد والشهادة في نظرنا هو "الكولاج المسرحي".

## 4 - الكتابة السينوغرافية لدى محمد مسكين وتوظيفها لبعض مفاهيم مسرح القسوة.

يرى أنطونان أرطو أن الفضاء المسرحي مكان شاغر يجب ملؤه بمختلف المكونات المسرحية التي تنطق كل واحدة منها لغة خاصة[17]. إلا أن انفتاح المسرح على مختلف اللغات المرئية والمسموعة، لن يتم إلا داخل فضاء مفتوح، بعيد عن كل الإرغامات والضغوط التي تفرضها قاعات العرض الايطالية "الطبقية". فالمسرح خلق في العراء، غير أنه بدأ يستدرج شيئا فشيئا إلى أن تمت خندقته داخل قاعات خاصة لتسهل مراقبته وتوجيهه. فكان

أن أعلن أرطو ثورته على هذا النوع من الفضاءات النمطية الرسمية، ودعا إلى هجرها، والعودة إلى الفضاءات الطبيعية الدائرية البعيدة عن الهندسة الايطالية، لأن فضاءات "بكر" من هذا القبيل، من شأنها تمكين المخرج من تجريب أشكال إبداعية متنوعة.

وهذا تقريبا هو التصور نفسه الذي يحكم محمد مسكين الذي يقول: "إننا ندعو إلى ما نسميه الفضاء المتحرك، إنه فضاء لا محدود، أي غير مشكل سلفا من الناحية المعمارية، لهذا فهو فضاء مسرحي محايد. إنه عبارة عن مساحة مكانية فارغة قابلة لآلاف الأشكال. إنها هذا الفضاء المتحرك، إنه متحرك لأنه يختزن مالا نهاية له من إمكانيات التشكيل. إن مسرح النقد والشهادة يتعامل مع هذا الفضاء تعاملا نقديا من خلال تكسيره وإعادة بنائه. لهذا فالفضاء المسرحي النقدي هو متحرك غير محدد، محايد ومفتوح..."[18]

وما دام التجريب المسرحي يفترض الحرية والجرأة، فإن الفضاء المسرحي الذي يقترحه مسكين سيسعفه لا محالة في بلورة التصور الفكري الذي يحكمه، والذي يتجلى أساسا في تطويع المسرح لتثوير الجماهير، وحثها على العمل النضالي، وعدم القبول بسياسة الأمر الواقع. "ومسرحه يتميز بالنزعة التجريبية الهادفة إلى خلق صيغة مسرحية قادرة على تحقيق تواصل حي وفعال مع الجمهور، باعتبار أن المسرح عنده وسيلة نضال (...) لهذا نلاحظ أن مسرحياته تتميز بطابعها الفكري الذي يساهم في تنوير المتلقي وتثويره"[19].

وقد تهافتت مجموعة من الفرق المسرحية الهاوية على إخراج مسرحيات مسكين، خاصة فرقة "المسرح العمالي" بوجدة، ومخرجها يحيى بودلال الذي "تخصص" في التحقيق الركحي لمسرحيات النقد والشهادة، كتراجيديا السيف الخشبي"، "ومهرجان المهابيل"، و"اصبر يا أيوب". كما اشتغلت أيضا فرقة "رواد الخشبة" بمكناس على أعماله، وكذلك فرقة "اللواء المسرحي" بتازة ومخرجها الاحتفالي محمد بلهيسي، والذي يعمل حاليا في إطار "مسرح التأسيس".

وترتكز الكتابة السينوغرافية عند محمد مسكين على الممثل/الجسد الذي يعتبر أساس التمسرح، حيث يمكن التخلي عن كل عناصر العرض المسرحي ما خلا الممثل/الشخصية. يقول محمد مسكين: "إن المسرح هو الممثل، والممثل هو الشخصية"[20].

وهذا الموقف مؤسس على انتقاد مسكين لبعض المسارح الغربية التي جعلت من الممثل عنصرا ثانويا، ودمية يتم تحريكها كيف، ومتى، وأين أراد المخرج، حيث لا تتجاوز مهمته حد الترجمة العملية الحرفية لإرادة هذا المخرج. في هذا الإطار، نسجل سوء فهم مسكين لمكانة الممثل في مسرح القسوة، ومبالغته في استصدار حكم قيمي بهذا الشأن، إذ يقول: "فإذا كان زمن سيادة الإخراج في المسرح الحديث والمعاصر قد بدأ مع أرطو، فإن هذا الأخير دشن عملية اغتيال الممثل من خلال استصغاره، وتحقيره واختصاره إلى مجرد أداة للتنفيذ لا تملك أية إرادة للرفض"[21].

والحال، أن أرطو كما رأينا* رغم أنه لا يبني مسرحه على الممثل بشكل خاص، إلا أنه في المقابل لا يصل إلا حد نبذه واحتقاره. وإن كان قد أشار في بعض نصوصه إلى أن الممثل يجب أن يخضع لإرادة المخرج، فإن ما يبرر دعوته هو حرصه على ترجمة أفكاره النظرية وتجريبها. ولعل ما يؤكد اهتمام أرطو بالممثل أيضا، هو تركيزه على جسد هذا الأخير، واعتباره "رياضيا عاطفيا"، دون أن نغفل تصريحات كبار المسرحيين العالميين باستفادتهم من أفكار أرطو حول فن التمثيل، من أمثال غروتوفسكي، وجون لوي بارو، كما أن تركيز مسكين والمغاربة على عمل واحد من أعمال أرطو -المسرح وقرينه- وإغفالهم لأعماله الكاملة الأخرى، من شأنه أن يخلق لديهم صورة مضببة، وغير مكتملة حول رؤية أرطو للمسرح بشكل عام.

وإذا كان محمد مسكين قد اهتم بالكتابة الجسدية دون التلميح إلى المرجعية الأرطية في هذا المجال، والإشارة في المقابل إلى المسرح الشرقي، والمسرح الفقير.... فإنه أغفل أن أرطو كان مهووسا بالجسد، بل إن حياته ومسرحه يتمحوران حول الجسد. ومهما يكن من أمر، فإن "كتابة النقد والشهادة هي كتابة جسدية بكل تفاصيل الجسد وإغراءاته. وهذا من خلال تألقها أمام الناس عبر أجساد الممثلين"[22].

وحول علاقة الممثل بالكولاج المسرحي، يقول محمد مسكين "إن العلاقة بين الممثل والكولاج تتأسس عبر حدين متناقضين في الظاهر. أي الحضور والغياب. إن الممثل هو الحضور. إنه المعطى أو المدرك حسيا، في حين يشكل الكولاج ما هو متخيل. إنه الغياب أو ما فوق المعطى"[23].

إن الممثل من خلال "الكولاج المسرحي" يتحول إلى علامة مسرحية تنطوي على دال ومدلول، وهي علامة توحي أكثر مما تقرر. فالممثل في نظر مسكين يمكن أن يعبر عن لون معين أو شكل هندسي محدد... لهذا فإن على المتلقي ألا ينظر إلى هذا الممثل في ذاته، وإنما يجب أن تتجاوز نظرته هذه السطحية، لتكشف تشكيلات الكتابة الجسدية وبلاغتها. وهذا يعني الانتقال من الواقع إلى المتخيل.

وباختصار، فانه يمكن الوقوف عند أهم مظاهر الحضور الأرطي في مسرح النقد والشهادة على النحو التالي:

أ- تبني محمد مسكين لمفهوم أرطو للمسرح الذي يقرنه استعاريا بالخيمياء القديمة.

ب- ثورته على اللغة الكلامية على غرار أرطو، واقتراحه "للكولاج المسرحي" كلغة بديلة تنطلق من البسيط نحو المركب، ومن الخاص نحو العام، وتشمل النص والعرض معا.

ج- استفادة مسرح النقد والشهادة من القسوة الأرطية، وتوظيفها بشكل فعلي في بعض النصوص المسرحية التي ألفها محمد مسكين.

د- اقتناع مسكين بضرورة هجر العلب الايطالية كما طالب بذلك أرطو، ودعوته إلى فضاء متحرك غير محدود سلفا من الناحية المعمارية، فضاء محايد ومفتوح.

## بمثابة خاتمة

من خلال استعراضنا الموجز لجماليات مسرح النقد والشهادة، وأسس استلهامه لمسرح القسوة، يتضح جليا أن محمد مسكين قد تمثل الشعرية المسرحية الأرطية، وحاول أن يعكسها في أعماله المسرحية المتميزة. كما أن الخلفية النظرية التي أطرته، ساعدته لا محالة على قراءة أرطو قراءة واعية عميقة، تتجاوز المستويات السطحية المباشرة، لتغوص في أعماق مسرح القسوة الذي يعد بلا منازع، أحد أبرز المسارح التجريبية والطليعية الحديثة، ومرجعية أساسية، وسلطة جمالية ونقدية، من الصعب تجاوزها، أو القفز عليها.

---

### الهوامش:

1 - يسميه محمد مسكين أيضا مسرح النفي والشهادة.

*- من هذه المقالات نذكر: «حول النقد والتنظير في المسرح المغربي»، المسرح العربي بين ضياع الهوية وغياب الرؤية التاريخية... وسنقوم بتوثيق هذه المقالات، ومقالات أخرى في حينها.

*- من بين المسرحيات التي ألفها «تراجيديا السيف الخشبي»-«مهرجان المهابيل»- «امراة، قميص زغاريد» -نيرون السفير المتجول»-«مواويل البنادق الريفية»-«عاشور» - «اصبر يا أيوب» - «قاضي الفئران»...

2 - عبد الرحمن بن زيدان: خطاب التجريب في المسرح العربي. مطبعة سندي، مكناس 1997 ص: 257.

3 - محمد مسكين: مفهوم الكتابة المسرحية. كتابة النفي والشهادة. مجلة التأسيس. العدد الأول، السنة الأولى، يناير 1987 ص: 48.

4 - محمد مسكين: حول النقد والتنظير في المسرح

المغربي. مجلة الأساس. العدد 16. فبراير 1985. ص: 74 .

5 - محمد أديب السلاوي: المسرح المغربي. البداية والامتداد. دار وليلي للطباعة والنشر، 1996 ص: 144

6 - مصطفى رمضاني: الحركة المسرحية بوجدة. من التأسيس إلى الحداثة. منشورات ك.أ.ع.إ. جامعة الحسن الأول. وجدة. سلسلة بحوث ودراسات.1996. ص: 138.

7 - المرجع نفسه. ص: 140 .

8 - محمد مسكين: المسرح العربي بين ضياع الهوية وغياب الرؤية التاريخية. مجلة الوحدة (التأصيل والتحديث في المسرح العربي) السنة الثانية. ع 94 - 95 - يونيو 1992. ص: 10 .

9 - Antonin Artaud، Le théâtre et son double. Gallimard 1978 p 73.

10 - حسن المنيعي: المسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة الفرجة.منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ظهر المهراز، فاس 1994ص: 64 .

11 - نقلا عن محمد جلال أعراب: الكولاج المسرحي عند محمد مسكين. مجلة شؤون ثقافية. ع. 4 أكتوبر 1995. ص: 15 .

12 - حسن المنيعي: المسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة الفرجة. مرجع سابق. ص: 64 .

13 - محمد مسكين: مفهوم الكتابة المسرحية النقدية: مسرح النقد والشهادة. التأسيس. مرجع سابق. ص: 55 .

14 - محمد مسكين: المسرح النقدي بين الديكور والكولاج المسرحي. أنوال الثقافي. السبت 29 ماي 1987. ص: 3 .

15 - محمد مسكين: المسرح النقدي بين الديكور والكولاج المسرحي. أنوال الثقافي. مرجع سابق. ص: 3 .

16 - محمد مسكين: مفهوم الكتابة المسرحية النقدية: مسرح النقد والشهادة. التأسيس. مرجع سابق. ص: 58 .

17 - أنظر A. Artaud. Le théâtre et son double. OP. cit. p: 132.

18 - محمد مسكين: المسرح النقدي بين الديكور والكولاج المسرحي. أنوال الثقافي. مرجع سابق. ص: 4 .

19 - مصطفى رمضاني: الحركة المسرحية بوجدة من التأسيس إلى الحداثة. مرجع سابق. ص: 151 .

20 - محمد مسكين: مفهوم الكتابة النقدية: كتابة النفي والشهادة. أنوال الثقافي. السبت. السبت 17 يناير 1987. ص: 5 .

21 - محمد مسكين: الممثل أو سلطة الإبداع المسرحي: أنوال الثقافي. السبت 20 يونيو 1987. ص: 6.

22 - محمد مسكين. مفهوم الكتابة النقدية. كتابة النفي والشهادة. أنوال الثقافي. مرجع سابق. ص: 4 .

23 - محمد مسكين: المسرح النقدي بين الديكور والكولاج المسرحي. أنوال الثقافي. مرجع سابق. ص: 4.

# مظاهر الكتابة المسرحية بالمغرب
# من خلال نموذجين:
# الدراما الوسائطية والمسرح الشعري

**محمد صولة**

## تقديم

لقد تحدث الباحثون الدراميون العرب عن عدم معرفتنا بالمسرح كما هو عند الغرب، وحاولوا التأكيد أن ما وصلنا منه في عهود ارتبطت بمرحلة النهضة، تمثل في البدايات المسرحية التأسيسية والتأصيلية ليس إلا، بحيث إن الأسئلة التي كانت سارية في هذه الأونة اهتمت بالإشكال التحرري من رواسب الانحطاط، وبفضل التفكير في إعادة الثقة والانخراط في المتغيرات المحيطة، ثم النزوع نحو الانفتاح على الآخر والنهل من روافد ثقافته، هكذا شئنا أم أبينا، وجدنا أنفسنا أمام فن جديد فرض علينا البحث المعرفي والاستقصاء الفني - الجمالي، بحيث إن الشعر الذي هيمن لفترات من الزمن، فسح المجال للفن الوافد كي يستطلع هموم المجتمع بوسائط جديدة وبديلة بعض الأحيان، فتم له أن ألفى التربة الخصبة وانبرى يعيد النظر في كل شيء.

إن القراءات النقدية التي اهتمت بالجانب التأريخي للمسرح المغربي لم تول الأهمية الضرورية للتأليف الدرامي الوسائطي في خصوصيته، بل وقفت عند الكتابات الدرامية الأولى المدونة، التي ارتبطت بالنصوص المسرحية التأسيسية، ثم النصوص الهاوية وشبه الاحترافية، التي حاولت أن تحرك أسئلة ثقافية وإيديولوجية ومعرفية- جمالية، لذلك نلاحظ أن الكتابة المسرحية من هذا المنظور، لابد لها أن تنفتح على البدايات التأصيلية التي مهدت للفرجة الوسائطية ورسختها في أذهان المشاهدين المغاربة، إضافة إلى المسرح الشعري الذي ظهر هو الآخر إلى جانب باقي التجارب الأخرى، وإن كان بروزه في صورة محتشمة لم يمنحه التحول الذي عرفه المسرح عامة ، وسنسعى في هذا المقال إلى التركيز على بعض الأفكار الأولية التي توثق للتجربة المسرحية المغربية وذلك من خلال مسرح الإذاعة والتلفزة والمسرح التمثيلي.

## 1 - مسرح الإذاعة والتلفزة أو الدراما الوسائطية:

يصعب على المختص والمتتبع للمسرح في الإذاعة والتلفزة أن يقف على جميع محطاته، إذ أن أهم المتابعات «الدراسية» المواكبة له، كانت دائما مرتبطة بصفحات عادية في الجرائد الوطنية، وكثيرا ما تثير أسئلة انطباعية غير موضوعية بخصوص العمل الدرامي في الإذاعة والتلفزة، وبالتالي أهملت هويته الوسائطية، وإذا كانت جل الدرامات الإذاعية والمتلفزة قد استطاعت أن تستقبل بنوع من رضا المستمع والمشاهد، فإنها حرصت على مبدإ الشعبية الذي يفضل الانتشار الواسع من خلال استثمار تيمات اجتماعية بسيطة للغاية، وهكذا نلاحظ أن وظيفة الإذاعة أو التلفزة في بداية الأمر، كانت مركزة على تأصيل الثقافة المغربية، والحفاظ على مقومات هويتها، ولعل هذا الدور كان يستهدف الإشعاع

الثقافي العربي عامة والمغربي خاصة، ومحاولة ترسيخه شعبيا.

إن الحديث عن دراما الإذاعة والتلفزة، يدفعنا لأن نقسمه إلى قسمين، قسم يرتبط بدراما الإذاعة، وآخر يستثمر التلفزة كأداة تواصل أكثر شيوعا وانتشارا، نظرا لتركيزها على عنصر الصورة، فالإذاعة تلعب دورا وظيفيا يقوم على السماع أولا وأخيرا، وبالتالي قد تلتقط في جميع مناطق المعمور بدون استثناء، وقد تتفاعل معها مجموعات كثيرة من البشر حسب الموضوعات المختارة وطرق التواصل اللغوية أو اللهجوية المتبعة، أما التلفزة فتعتمد على الصورة كوسيلة بصرية تحمل من العلامات والأيقونات والرموز ما ليس له نهاية، ويمكن داخل هذا المعطى التلفزي أن نتحدث عن دراما تلفزية غير عادية، ويقصد بها مسرحية مصاغة داخل الأستوديو أو خارجه بطريقة مركبة مشابهة لتقنيات الكتابة السينمائية، أي أن هناك حضورا ما للسيناريو ولسلم اللقطات ومنظورا للزوايا، وعن دراما متلفزة حية، ترتبط بالعرض المسرحي، وهو يقدم على خشبة المسرح أمام الجمهور، لهذا يبقى الحديث عن دراما الإذاعة والتلفزة حديثا استثنائيا، نتيجة الغياب الفعلي لدراما علمية ومتخصصة موجهة، وعزوف مجموعة من المهتمين الدراميين للكتابة عنها كتوجيه انتقادات أو اقتراحات، إذن، تبقى هذه الدراما بعيدة عن الاهتمام والتدوين إلا نادرا، وخاضعة لإرغامات ظرفية ينسجها اللاتخصص واللاتنظيم واللاوعي بفن العمل الدرامي الإذاعي والتلفزي.

ونحن عندما فرقنا بين دراما الإذاعة ودراما التلفزة، قصدنا أن البث الإذاعي يمتاز بخصوصية معينة مخالفة للبث التلفزي على مستوى التلقي، ثم ان المراحل التي يمكن تأطيرها بخصوص هذه المفارقة تبدو عسيرة إلى حد ما، بحيث إن الدراما الإذاعية ستستفيد في بدايتها من المسرح، كما هو الشأن بالنسبة للدراما التلفزية بشقيها، وظهور الدراما الإذاعية والتلفزية سيهدم بطريقة تدريجية القواعد التي تأسس عليها المسرح منذ العصر الاغريقي، وتتمثل في عنصري الزمان والمكان، «ولهذا نجد أن الكلمة في الإذاعة بالرغم من ضآلتها لها أبعاد كثيرة ليس لها حدود، تعطي للمرء فرصة أكبر للتحليق بخياله في عالم الأعمال الدرامية المقدمة، وتنمي إمكانية التخيل لديه، أما التلفزيون فالصورة لها حدودها التي لا يمكن أن تتجاوزها، وبذلك، نجد التلفزيون يخنق الخيال لدى المتلقي، لأنه يقدم له الصورة داخل إطار محدد ...»[1]، فالفرق هنا كما نرى تقني وإبداعي، يشتغل على أساسيات تركيبية هدفها شد انتباه المستمع أو المشاهد، وهنا تكمن أهمية الكلمة الملفوظة كلغة سماعية وخاضعة لإيقاعات مدققة، والصورة المجسمة كلغة مرئية تنقل من خلال ما يسترفده فضاؤها من كتل وأحجام ورموز وإشارات مشاعر الفرح والحزن، وأحاسيس سيكولوجية واجتماعية.

لقد كانت بداية هذا القرن تمثل تحولا مذهلا بظهور البث الإذاعي في المغرب، أي في سنوات العشرينات منه، وبالضبط في سنة 1928، وهي سنة قيام راديو المغرب، إلا أن نقل الدراما عبر هذا البث طرح مشاكل عديدة، خاصة أن المسرح المغربي كان لا يزال في بداياته، ورغم ذلك فقط تمت محاولة تطويع بعض المسرحيات الاجتماعية، وجعلها مناسبة للارسال الإذاعي وتلقيه، كما استطاع في هذه المرحلة البث الإذاعي أن يستقطب معظم الشرائح الاجتماعية، بتناوله دراميا لقضايا يومية راهنة ووطنية بالخصوص، ف «التمثيلية الإذاعية، وبالأحرى الدراما الإذاعية، ليست كشفا جديدا يستمد عناصره من منابع لم يسبق لها وجود، ولكنها تعتبر صورة جديدة للعروض التمثيلية»[2]، إذ أن خضوع البث الإذاعي إلى نوع من الفوضى واللاتخصص في بدئه حتم عليه أن يباشر عمله بالكائن مباشرة تطوعيا وغير خاضع لأية مقاييس، في الوقت الذي نجد فيه أن المعايير المتبعة كانت هي انتظام البث، "فبمجرد أن نجح (ماركوني) في

عام 1895م في إرسال واستقبال رسائل باللاسلكي من أماكن متباعدة عبر المحيط الأطلسي، تم ربط العالم ببعضه، وبالذات عندما بدأت الإذاعة المنتظمة في عام 1920م في (بتسبرج) ثم في عام 1926م حيث تم إنشاء أول شبكة إذاعية في أمريكا، أما في مصر فبدأ الإرسال الإذاعي الرسمي المنتظم في 31 مايو 1934 م، وبإنشاء الإذاعات أصبح العالم شبه جزء واحد على اتصال دائم، وانعدمت الحواجز الزمانية والمكانية"[3]، لهذا يبقى انتظام البث الإذاعي هو المعيار الأوحد لتوفيرشروط تحقيق دراما إذاعية أو تلفزية ناجعة، وما دام قسم البرمجة في بدايته لم يعط أهمية كبيرة للتعبير الدرامي، فقد ساهم بدوره في جعله محصورا في إذاعة الخبر، أو كصوت إذاعي" في أحيان كثيرة يكون بمثابة خلفية، أو جو ترفيهي للمستمع"[4].

وقد ارتبط اسم الأستاذ عبد الله شقرون في المغرب بأغلب التمثيليات الإذاعية، التي بثتها الإذاعة المغربية ابتداء من تاريخ 1943م، وهي سنة ميلاد أول فرقة درامية مغربية «إذاعية» سيشرف عليها ويؤطرها في نفس الوقت، مما زاد اهتمامه بالتعبير الدرامي الإذاعي تعيينه كمسيربقسم المسرح العربي سنة 1949م، إضافة إلى كتاباته الصحفية ومساهماته في الإنتاج الإذاعي[5]، وبالتالي فالإذاعة كأداة تواصل كانت تحاول، سواء وظفت الدراما أو غيرها، مد جسور التلاقي الوطني في البداية بين الأفراد والجماعات، إذ أنها لم تكن تعمق وظيفتها تربويا، الشيء الذي يوسع من دورها الأخلاقي والاجتماعي والتكويني بصفة عامة، وهكذا نجد أن هذه الدرامات الإذاعية المقدمة انفتحت على بعض هاته المواضيع، وكذا كان يفعل عبد الله شقرون في تمثيلياته الإذاعية، بحيث إنه "...كان يحاول في مسرحياته تحليل المجتمع المغربي في خصائصه، وعاداته، ثم يقدمها على ممثليه بعد أن يتكفل بعملية الإخراج"[6]، ومما يؤكد أن الدراما الإذاعية كانت بسيطة في تناولها للقضايا المطروحة، هو انغلاقها على ذاتها، واستحواذ الطابع الرسمي عليها، نفس الشيء نلاحظه بالنسبة للدراما التلفزية بشقيها، سواء منها المنقولة كعرض مسرحي حي، أو المصورة كأحداث في شكل كتابة سينمائية، "إلا أن الشيء الثابت هو أن التلفزة نقلت كل المسرحيات التي قدمتها الفرقة الوطنية (فرقة المعمورة) وفرقة المسرح البلدي، أما بالنسبة للإنتاجات الأخرى، فقد كانت في أغلبها محصورة في سكيتشات هزلية كان يقدمها "عبد الرؤوف" في مستوى رديء جدا، وكذا ميلو درمات تعالج موضوعات عامة (كدسائس الزوجات، والتغني ببعض المبادئ الأخلاقية) التي كانت تمثلها فرق الهواة أو ممثلو الإذاعة"[7]، والتلفزة عندما نقلت المسرح إلى مشاهديها، كانت تركز على عنصر الكم للإقناع، في حين أن عنصر الكيف لم يكن مفكرا فيه، نظرا لغياب رؤية واضحة خاصة بالفرجة المسرحية التلفزية، وهذا إن دل على شيء، فإنما يدل على مدى اختيارات فردية كانت ترتبط بالبرمجة ليس إلا، أما ما يرغب فيه المشاهد فقط كان مستبعدا، فجل العروض المتلفزة تنقل في مواسم لا علاقة لها بالإبداع، وبالتالي يبقى النقل/ البث رهين الدغدغة والترفيه والضحك، إلى درجة أن المواضيع أحيانا تصبح متشابهة، والممثلون الذين هم في الأصل مذيعون يكررون ذواتهم وأدوارهم، فيصير المسرح المنقول على شاشة التلفزة شيئا عاديا يمكن التعامل معه كعنصر تسلية، وإذا كان البحث المسرحي التلفزي، على الرغم من قلته، لم يستطع أن يواكب ما يقدم من تمثيليات تلفزية، فإنه يبقى تقنيا وفنيا وجماليا بين اختيارين،الأول رفضه لأي عمل لا يتوفر على خصوصيات الدراما التلفزية، والثاني اعتبار لسان التلفزة لا يعبر إلا بصوت النخبة التي تعيش مفارقة بين ما تنطق به وما تقوم به من أعمال، وهكذا فالنقد الموجه لهذه الدرامات التلفزية كان دائما يركز على أن تكون تعبيرا حقيقيا وصادقا للشعور الإنساني النبيل، وليس عكسا له، "إذ الملاحظ، أن أغلبية العروض التي تصل المشاهد المغربي عبر شاشته الصغيرة، هي في أحسن الأحوال

ARCHIVE

ماركة مسرحية مسجلة تتقاطع وتتماس في المظاهر التالية:

- اختيار العناوين ذات الإثارة الشعبية.
- الاقتراب من المشاكل الاجتماعية بصورة محتشمة وأحيانا ساذجة.
- الاتكاء على الفرجة الساخرة، والبحث عن إضحاك الناس بأية طريقة.
- الخصاصة والافتقار للمقومات الفنية على مستوى العرض المسرحي.
- الصراع بين الأجيال بمفهومه البيولوجي.
- التعارض بين المرأة والرجل، والمدينة والبادية»[8].

إن هذه الدراما الإذاعية والتلفزية التي استفادت من الموروث المحلي والعربي والقومي والإنساني، كونت «ريبيرتوارا» أوخزانا ساهم في دفع الحركة المسرحية المغربية إلى نضجها، سواء منها الاحترافية أو الهاوية، أو ما أسميناه بالمسرح المعقلن أي المحافظ على فورة الشباب والهواية، والخالق لاحترافية فرجة مسرحية متكاملة، يأخذ فيها المسرح مكانته كممثل جوهري للجماعة باعتبارها أساس الشعب ، ويدفعنا هذا الطرح إلى الوقوف على بعض المبادئ التي اعتمدها عبد الله شقرون من خلال تصريحاته لإنجاز دراما إذاعية، وهي الاهتمام بفن الإلقاء والتشخيص واستعمال الميكروفون والوقوف أمامه[9]، وإذا كان عبد الله شقرون قد تلقى تكوينه بفرنسا، فإنه يعترف بقصوره في ميدان الإخراج الإذاعي، الشيء الذي دفعه لأن يستعين بإبراهيم الوزاني، الذي كان هو الآخر يتابع دروس روني سيمون في فرنسا[10]، أما المبادئ التي وردت عند عادل النادي في كتابه " مدخل إلى فن كتابة الدراما"[11] - وقد سبق أن أشرنا إليه، فتتمثل في تفريقه بين مبادئ الكتابة الدرامية للإذاعة، ومبادئ الكتابة الدرامية للتلفزة، إذ يقول: " ففي المسرح والسينما والتلفزيون توجد وسائل كثيرة متباينة للتعبير الدرامي، منها على سبيل المثال: الحوار، الموسيقى، المؤثرات الصوتية، الحركات، الملابس، التعبير بالوجه واليدين، المناظر المرسومة، المناظر الطبيعية، المؤثرات الضوئية، الأكسسوارات، الأعداد الهائلة من الممثلين الذين يمكن استخدامهم في السينما والتلفزيون، تغيير المناظر، الحيل السينمائية والتلفزيونية، والألوان في السينما والتلفزيون، إلى غير ذلك من الوسائل التي يستخدمها الكاتب لهذه المجالات، أما الكاتب الإذاعي فهو كما عرفنا لا يجد أمامه سوى ثلاث وسائل فقط من تلك الوسائل السالفة، وهي: الحوار، الموسيقى، والمؤثرات الصوتية، وبتلك الوسائل الثلاث لابد أن يضاعف الكاتب مجهوده، ويساعده في ذلك كل من المخرج والممثل ومهندس الصوت، في محاولة للتعبير الكامل بهذه العناصر فقط"[12].

إن الكتابة الدرامية للإذاعة كانت مرتبطة بالسماع، أي أن المستقبل لخطابها يكون دائما رهين استخدامه لأذنه وعقله، أما الكتابة الدرامية للتلفزة فينصب اهتمام متلقيها على الرؤية/ المشاهدة، أي استغلاله للعين بدرجة أكبر، وبذلك فتلقي الدراما الإذاعية يجعل المستمع متحررا مع إعادة تخيل ما يسمعه بواسطة الفكر وقوة الإدراك، ودرجة الإحساس باللغة، ويبقى التلقي التلفزي يشد العين بتركيزه على عناصر مرئية لا متحررة، نتيجة تعدديتها وكثافة إيحائياتها، إنها إطار يتوقف عند حدود صورة ما، قد يكون لمشهد حي غير مركب، وقد يكون متشكلا من لقطات محددة، لهذا يصبح المستمع للدراما الإذاعية قائما بوظيفة المخرج الحقيقية، في حين أن المتلقي للدراما التلفزية فهو مشدود إلى ما يقدمه المسؤول الفني/ المخرج من صور، أما وظيفة هذا المتلقي فتنحصر في الاستماع لا غير[13].

وبظهور منظم للحركة المسرحية الإذاعية في الخمسينات، وفي شكل فعلي يعتمد الاحتراف، سيتمكن عبد الله شقرون من أن يعيد تجميع خيرة الممثلين الهواة، ويلقنهم مبادئ الدراما في صيغها الركحية والإذاعية ومختلف التقنيات الجمالية والفنية للممثل، وستنطلق هذه الحركية

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

سنة 1952 م، أي مع تعدد الفرق المسرحية الهاوية في مختلف المدن المغربية، بحيث «إن الفرق التي ظهرت إذ ذاك في المغرب كانت تعمل بحسب الهواية، كما أن جميع ممثليها كانوا من الهواة الذين كان لهم بجانب التمثيل عمل آخر يسترزقون منه، أو دراسة يتابعونها، ولم يعرف المسرح المغربي طريقة الاحتراف الرسمي(...) إلا مع فرقة التمثيل العربي للإذاعة المغربية انطلاقا من الخمسينات»[14]، وسيتضاعف هذا المجهود مع الستينات، وهو تاريخ بروز ظاهرة التلفزة.

أدى ظهور التلفزة إلى البحث عن وسائل جديدة، فنية وتقنية، مثيرة ومعقدة في نفس الوقت، ولعل هذا ما رسخ إمكانية جعل المسرح وسيلة تهذيب وتعليم وتثقيف لانتشاره الواسع ولنفوذ سحره من خلال علاقته بالتلفزة، سواء اعتبر كوسيلة تواصل مباشرة، أو كوسيط إعلامي غير مباشر، فالدراسة التي تابعها عبد الله شقرون، أو فتى الأطلس كما كان يجب أن ينعت استعارة في بدايته الفنية، كانت متنوعة، وقد اهتمت أيضا بجانب الإخراج الإذاعي والتلفزيوني، إذ تواجده بمعهد روني سيمون لمتابعة دروس الفن الدرامي، لم يحل دون انضمامه إلى « دورة المخرجين بمدرسة هيئة الإذاعة والتلفزيون الفرنسية من أولها إلى آخرها »[15]، وبالتالي "كان حينئذ كل شيء جديدا في ميدان الإذاعة والتلفزيون، وكانت متجلية للعيان إرهاصات ميلاد ألوان مبتكرة من الفرجة الفنية والشعبية هي التي حملتها إلى العالم منذ ذلك الحين وسائل الإعلام والاتصال الحديثة، وأكدتها السمعيات والبصريات، وفي مقدمتها التلفزيون، وما تولد عنها من التمثيليات والأفلام والمسلسلات، إنه نوع جديد من المسرح أكدت رسوخه الستينات وبعدها، وقافلة التطور تسير»[16].

وما يهمنا هنا، يرتبط أولا بالمزاوجة في الكتابة الإذاعية والتلفزيونية بين لغة عربية فصيحة ودارجة، وبين الاعتماد على التكوين المستمر التقني والجمالي، وبين الاهتمام باليومي والتاريخي والتراثي والكوني، وبين متطلبات الوعي الإذاعي المباشر والتلفزيوني غير المباشر» وبالرغم من أن الكتابة للتلفزيون هي كتابة بالصور، فمن الأفضل أن تجعل المشاهد يستوحي من الديكور الماثل أمامه صورا أخرى، خفية مظهرا ولكنها كامنة في خياله، ولابد من التحايل على الخيال حتى يسرح بكامل الحرية، ويضيف ما ليس بارزا في المشهد... وهذا جزء من الأسلوب التلفزيوني المنشود...»[17].

إن اعتبار المسرح الإذاعي والتلفزي قد شكل نقلة نوعية في تاريخ المسرح المغربي، يمكننا من الاعتراف بأنه هو الذي دفع الدراميين المغاربة في بداية انتسابهم له، أن يبحثوا عن أشكال كتابية مسرحية جديدة، وفيها مشاركة فعالة للطرف الآخر كمستمع، فهذا الفعل الذي تم تبنيه ساهم في خلق ما يمكن تسميته بالأوراش أو المحترفات، إلا أن حداثة الدراما في المغرب، وخاصة علاقتها بالاذاعة والتلفزة جعلها تعرف مشاكل سواء في تكوين الفرق المحترفة والمختصة، أو في التنقيب عن الممثلين الأكفاء[18]، أو في الربط بين التقنية والاباحية والوعي بهما في علاقتهما بتطور المجتمع الرأسمالي، مثلا لم يكن في البداية حضور للمرأة في الحركة المسرحية الإذاعية إلا نادرا، وقد أكد هذا عبد الله شقرون، بخصوص مشاركة محتشمة للمذيعتين سنة 1947م، وهما حبيبة بلمعطي وأمينة السالمي[19]، وسيتطور هذا أكثر مع الخمسينات، وبالضبط في سنة 1953م، وذلك بالتحاق كل من فايزة العامري واسمها أمينة رشيد، وحليمة الهاشمي واسمها الحقيقي حبيبة المذكوري، وبتراجع أمينة رشيد ستحل محلها لطيفة السوسي، إضافة إلى إشكالية التأليف التي عرفت نوعا من المنافسة، كإعطاء جوائز للنصوص الجيدة" ولايمكن تصور الصعوبات التي لقيتها الإذاعة المغربية في سبيل الحصول على نصوص التمثيليات الصالحة لها، لأن مهنة التأليف المسرحي، وبالتالي التأليف الإذاعي تتطلب متمرسين عليها، وذلك ما كان ناقصا، واستدعي المستمعون مرارا وتكرارا لكتابة

الروايات، فاستجابوا للنداء، ولكن الخبرة الفنية أعوزت الأغلبية الساحقة منهم، وقد ظن بعضهم التمثيلية مجرد حكاية تسرد دون حوار، ولا تقطيع، ولا بناء فني فكانت المشقة شديدة في سبيل <إصلاح> نصوص الهواة" [20]

## 2 - المسرح الشعري أو الشعر التمثيلي:

كان من الطبيعي أن يقف مجموعة من الشعراء العرب عامة، والمغاربة خاصة على بعض التجارب الدرامية الغربية، وذلك أنها كانت تشمل ضمنها إرثا دراميا عميقا يساعد المتخيل على تفجير مكنونه الإبداعي، وإعطائه نبرات حادة تؤجج المواقف والانفعالات، وبهذا لجأ بعضهم في البداية إلى التجربة المسرحية يمتح من معينها ليعطي إبداعه سمة تمييزية، وقد انفتح المسرح المغربي بدوره على كافة التجارب الدرامية الغربية بدون استثناء، اقتباسا أو استنباتا أومحاكاة، وعلى الرغم من هذا كله، «فإنه لم يتمكن من اقتحام الدراما الشعرية إلا من خلال نصوص تأسيسية تقول شعرا أكثر مما تتوخى خلق علاقة جدلية بين الشعري والمسرحي، وربما تكون هذه الوضعية مصيرا مشتركا بينه وبين المسرح العربي عموما، حيث ظل هذا الأخير في معظمه – ولمدة طويلة- مجرد احتفاء بالشعر التعليمي الغنائي وليس بالفعل الدرامي...» [21]، وإذا حرص الشاعر عن قصد أو عن غيره، وهو يستثمر في إبداعه العنصر الدرامي، على تحقيق خصوصيته، فإنه توفق إلى حد ما من الإضافة النوعية والكيفية في مجال الكتابة الإبداعية، أن ينجز حلما طالما استهواه وهو يبحث عن كينونته، وعن المفارقات التي ما فتئت تلاحق وجوده وتخلق له نمطا حياتيا صداميا.

إن الدراما الشعرية، كما وردت في مقولة الأستاذ حسن المنيعي السالفة، تريد أن تكون مرتبطة بعناصر الدراما، أي كل ما له علاقة بالمأساوي-التراجيدي، وفي نفس الوقت مستلهمة للأسلوب الشاعري وموظفة لغته وإيقاعه الشعريين، فالقصيدة الشعرية التقليدية بدءا من المرحلة الجاهلية، وهي تستنطق خصوصية دراميتها إلى المرحلة التجديدية، التي راهنت على التدمير والنسف، إذ كانت لهذا العامل أسباب وجودية ساهمت في تثبيت ما لحق به من تغير، وما طمح إليه من تجاوز، « وهذا يدفعنا إلى التأكيد على أن قصائد الشعر العربي منذ العصر الجاهلي، تحتوي على عناصر درامية تنبثق من وجدان الشاعر، ومن تجربته التي تنصاع لتوترات وحالات نفسية وظروف تاريخية» [22].

وبقدر ما يهمنا اصطلاح الدراما الشعرية في عموميته، بقدر ما نرى أيضا أنه من الضروري تأطيره ضمن تحديد فضائي وإجرائي له، وهنا نسمي الجنس المتحدث عنه بالمسرح الشعري أو الشعر التمثيلي، رابطين إياه بفن المسرح أو التمثيل، إذ لا نريد لهذه الصيغة أن تكون مفتوحة أكثر من اللازم على جميع الكتابات الإبداعية، بما فيها الشعر والنثر والمسرح بمختلف اتجاهاته، لهذا فإننا نروم أن نضع الاصطلاح في فضائه الدرامي، وفي حدود اشتغاله الإجرائي الدقيق، وهكذا نرى أن النصوص الشعرية الأولى التي تشمل نفسا دراميا يمكن ربطها بالشعر التمثيلي، أي أن فيها بوادر للصراع الإنساني ولتعدد الأصوات، أما الكتابة الشعرية الواعية بالفن المسرحي، والمكتوبة انطلاقا من الوعي به، فهي قمينة بأن تتجاوز المراحل الأولى وتتفرد بخصوصيتها، وقد نبغ فيها شعراء عرب استلهموا التراث والتاريخ والأيام العربية، لذلك فالشعر التمثيلي نعتبره بدوره يحمل بذور التشخيص المسرحي، وعلى الرغم من ارتباطه بالتمثيل كصيغة بدئية، فإنه ساهم في بروز المسرح الشعري، وهو ما يؤطر لنا التداخل الدرامي الواعي والحاصل بين الشعري والمسرحي.

يرى أحد الباحثين أن « المسرح الشعري، وهو من بواكير المسرح، قد ارتبط بالتاريخ، وينسج معظم كتابه على غرار بدايات المسرح الشعري عند أحمد شوقي وعزيز أباظة، ويقعون في نفس المطبات التي وقع

فيها هذان الرائدان، من حيث التزام الوزن العروضي الواحد، والقافية الواحدة، وإدخال قصائد كاملة تعيق الحدث المسرحي ونمو الشخصيات»[23]، وإذا كان هؤلاء قد وظفوا الشعر لصالح الدراما، وبالتالي حاولوا أن تكون نصوصهم فضاء يلتقي فيه الإيقاع مع الحدث والزمان والمكان، فإنهم كرسوا انتقالا لا منطقيا من الشعري إلى الدرامي، بحيث دأب بعضهم ينعت الكتابة الدرامية الأولى بالرواية التمثيلية، دون التمييز بين الأجناس الأدبية، إذ بقيت كتابة متأرجحة التحديد الإجرائي والتجنيسي والنوع الأدبي أو الفني، "ولم ينقذ هذا المسرح من الجمود سوى محاولات بعض الشعراء المحدثين، من ذوي الرؤيا الفكرية والفنية الجديدة، فقد استطاعوا أن يبعثوا الحياة في أوصاله حين حقنوه بالفكر الجديد، والتقنية المعتمدة على الشعر الحر...»[24]

إن هذا الخروج من المأزق الأول ساعد الشعراء المغاربة المعاصرين، وبفضل القيم التجديدية التي عرفتها القصيدة الشعرية في المشرق، أن يطوروا أيضا الكتابة الدرامية الشعرية، وهكذا نجد أن الذين أرخوا لهذه الدراما الشعرية قد قسموها إلى قسمين: قسم استوعب الشعر التمثيلي بطريقة المشارقة، مراهنا على التراث والتاريخ في أبهى عصورهما، وبرز في هذا القسم محمد الطنجاوي وعبد الكبير العلمي وأبو بكر اللمتوني والمهدي زريوح وعلال الهاشمي الفيلالي وحسن الطريق وعلال الخياري ومحمد عبد السلام البقالي وعلي الصقلي ومحمد أحمد الغربي وغيرهم، أما القسم الثاني فقد استطاع فيه الشعراء المغاربة أن يدخلوا النص الشعري المعاصر مباشرة في الفضاء الدرامي وفي احتدام صداميته، متكئين على النفس الملحمي، وعلى سردية الحدث، وهذا كان استفادة من تجربة المشارقة أيضا، وعلى رأسها تجربة الشاعر صلاح عبد الصبور الذي أغناها بدوره من الغرب، وخاصة التجربة الإليوتية، نسبة إلى ت.س. إليوت (T.S.Iliot)، وتمكن هذا القسم الثاني من إبراز عدد من الأسماء كأحمد الجوماري ومحمد السرغيني وأحمد صبري وأحمد بنميمون وعبد الكريم الطبال ومحمد الميموني وعنيبة الحمري ومحمد الأشعري، ورغم ذلك بقيت معيقات تعترض سبيل المسرح الشعري، كارتكازه على الإيقاعية إنشادا والدرامية تشخيصا، وبذلك تكون الموسيقى حاضرة تتخلل كل مشاهد الدراما الشعرية، إلا أن توظيفها كان باهتا، وهذا راجع إلى علاقة المسرحي بالموسيقى، وهي علاقة غير متكافئة، بحيث نجد من جهة، غياب التكوين الموسيقي لدى الكتاب الدراميين عامة، « ومن جهة أخرى، فإن الموسيقى المغربية قد انحصرت في إطار تبسيطي، أو في تقليد موسيقى الشرق الإسلامي دون البحث عن استغلال عناصرها من المنابع المحلية الثرية بالألحان[25] .

وقد كان لهذا التحول عامل آخر، تمثل في هيمنة ظاهرة الحداثة على جل الكتابات الإبداعية، فهل فعلا يمكن اعتبار لجوء الشعراء المغاربة الذين دعموا مفهوم الحداثة الشعرية إلى المسرح، هو بحث عن إمكانات تعبيرية جديدة موائمة لمتغيرات المرحلة؟ وإذا كان الغرب قد اعترف بعض نقاده بهذا التحول، معتبرا أن «أهم حدث في تاريخ الدراما الحديثة هو تخلي إبسن عن الشعر بعد مسرحية بيرجنت (الشعرية) لكي يكتب مسرحيات نثرية عن المشاكل المعاصرة »[26] ، فإن بعض الشعراء العرب الحداثيين أكدوا على أن الدراما الشعرية قد تفتح آفاقا رحبة أمام تعثر القصيدة العربية، بذلك نراهم سارعوا إلى الكتابة الدرامية بلغة الشعر، مهدمين مفهوم الغرضية ووحدة القافية والروي، ومستثمرين أدوات جديدة تتمثل في خطية الحكاية أو شذريتها، مع التزاوج بين الشعري والنثري، واستغلال عناصر فنية وإيحائية لتوظيف الرمز من خلال استحضار أسلوب التقنيع والتكثيف الدلالي، إضافة إلى الصورة الشعرية والموقف وكثافة اللغة [27] ، ولعل هذا التحول الذي حصل في الكتابة الشعرية وهي تستلهم العناصر المسرحية، يكرر قولة بريتولد بريخت في الحداثة المسرحية، أي إضفاء الشكل المسرحي

على مشاكل العصر، فالمسرح الشعري إذن، من هذا المنطلق أنجز للشعر نغمته المفقودة، وللمسرح فرجته الموضوعية، لذلك كان من الضروري أن تؤشر الدراما الشعرية على انتقال نوعي من الغنائية إلى الدرامية، وتراهن بالأساس على تعميق الفرجة المسرحية من خلال التشكيل الجمالي لعناصر السينوغرافيا، وذلك بضبط التجسيد الفعلي للحدث والتموقع الحركي للشخصيات، إضافة إلى خلق شاعرية داخل فضاء العناصر المركبة للدراما الشعرية.

## خلاصات:

حاولنا في هذا المبحث أن نثير بعض إشكاليات مسرح الإذاعة والتلفزيون، وكذا المسرح الشعري أو الشعر التمثيلي، وبقدر ما ركزنا على هذين الشكلين، نظرا لرسوخهما بعض الشيء وتجذيرهما في تربة الثقافة المغربية، بقدر ما نرى أنهما يثيران أسئلة متنوعة، وفي نفس الوقت، لا نغيب علاقتهما عن إشكالية المسرح المغربي عامة.

إن اللحظة التي يدرس فيها الباحث الدرامي النص والعرض المسرحيين، يجد نفسه محاطا بتراجع مقابل التقنيات الدقيقة والمتقدمة جدا في مجال الاتصال، فالوسائل السمعية - البصرية ذات الشبكات المعلوماتية والإشارات المشفرة والرقمية، وأنظمة الاتصال الحديثة والتطور التكنولوجي المحايث لها، إضافة إلى تقنية الحاسوب والأنترنيت جميعها، فجرت علاقات التواصل بين الأفراد والجماعات، وبالتالي جعلته بين نارين، الأولى تتمثل في تشبثه بآلياته التقليدية للدفاع عن خصوصيته، والثانية حتمت عليه الانفتاح على تقنيات الاتصال المعاصرة، وما خلفته من إنتاج متطور على مستوى البحث العلمي والفني- الجمالي، وبهذا تبقى الدراما الإذاعية والتلفزيونية خاضعة لتحولات المرحلة ولتطوراتها، خاصة إذا ربطنا قضيتها بالإشكال الإعلامي عامة، وضمن مجال تلتبس فيه القيم والأخلاق والحريات.

إن هذه المأزقية رهينة وضعية استثنائية، وما نستخلصه بالضبط في هذا المجال، وهو أنه كلما تحررت الفنون والآداب، إلا وانتعش المجتمع، وبالتالي لا يمكن لتحولاته أن تعكس وضعيته بطريقة آلية، فالإبداع مرتبط بحالة فسيولوجية مخصوصة، ومتجاوز للذات باستمرار.

---

## الهوامش والإحالات

1 - عادل النادي. مدخل إلى كتابة فن الدراما. مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله. تونس 1987. ط.1. ص: 155.

2 - نفسه. ص:158.

3 - نفسه.ص ص -158 159.

4 - نفسه. ص 155.

5 - حسن المنيعي.أبحاث في المسرح المغربي. مطبعة مكناس 74، ص:136.

6 - نفسه. ص: 136.

7 - نفسه. ص:139.

8 - عبد الله المتقي.التلفزة التي... ملحق إذاعة وتلفزة. جريدة الاتحاد الاشتراكي.6 يوليوز 1998. ص5.

9 - حسن المنيعي.مرجع سابق، ص ص: -136 137.

10 - نفسه. ص 137.

11 - عادل النادي. مرجع سابق. ص: 166.

12 - عادل النادي. مدخل إلى كتابة فن الدراما. مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله. تونس 1987. ط.1. ص: 166.

13 - نفسه. ص165.

14 - عبد الله شقرون.حياة في المسرح. مطبعة النجاح الجديدة.الدار البيضاء.1977.ط1.صص19-18.

15 - نفسه.ص61.

16 - نفسه. ص61.

17 - نفسه. ص67.

18 - Emilecopfermann. Lethéâtrepopulaire. Pourquoi? Maspiro. Paris. 1969. P:7.

19 - عبد الله شقرون.حياة في المسرح. مطبعة النجاح الجديدة.الدار البيضاء.1977.ط1.ص27.

20 - نفسه. ص 27.

21 - حسن المنيعي. المسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة الفرجة. منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية. ظهر المهراز. فاس. 1994.ط1 ص95.

22 - نفسه.ص96.

23 - محمد عزام. المسرح المغربي.منشورات اتحاد الكتاب العرب سوريا. 1987. ص46.

24 - نفسه. ص: 46.

25 - حسن المنيعي. أبحاث في المسرح المغربي. مرجع سابق. ص142.

26 - وردت هذه الإحالة في مقالة للدكتور عبد العزيز حمودة بعنوان: الحداثة ... والمسرح العربي. عالم الفكر. الكويت. المجلد الحادي والعشرون- العدد الثاني. أكتوبر – نوفمبر- ديسمبر 1991. ص: 56.

27 - حسن المنيعي. المسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة الفرجة. مرجع سابق. ص: 98.

# سلطة الدراماتورجيا
# وهواجس الفرجة في الكتابة
## المسرحية المغربية الجديدة

**حسن يوسفي**

يقترن الحديث عن الكتابة المسرحية الجديدة بالمغرب برسم التحولات السوسيو-ثقافية التي أحاطت بالممارسة المسرحية في بلادنا خلال العقدين الأخيرين، لاسيما في ضوء عاملين بارزين أثرا، بشكل عميق، في الوجه الإبداعي لهذه الممارسة، وبالتالي، في تصورات الفاعلين المسرحيين حول المسرح باعتباره كتابة وفرجة في آن واحد، هذان العاملان هما:

بروز جيل خريجي المعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي.

سياسة الدعم المسرحي وبروز ما يسمى ب "المسرح المدعوم" كمكون جوهري، بل وكعنوان بارز على منعطف جديد في تاريخ "المسرح المغربي".

لقد ساهم هذان العاملان في صياغة منظورات مغايرة حول الممارسة المسرحية وبالتالي في بلورة مقاربات جديدة لمفهوم الكتابة المسرحية. فمن جهة، أصبحت أسئلة «المهنية» و«المأسسة» و«تدبير الإنتاج المسرحي» تلقي بظلالها على اختيارات المسرحيين من أجل خلق ملاءمة (بطريقة براغماتية في غالب الأحيان) مع مستلزمات الدعم وإكراهات «الموسم المسرحي» بشكل أثر على طبيعة الاختيارات النصية؛ ومن جهة أخرى انتشرت ثقافة مسرحية مختلفة ترسخ منظورا متميزا إزاء المسرح يعتبره بمثابة فضاء ل «صناعة الفرجة» أولا، مما جعل قضية «النص» قضية نسبية يمكن التعاطي معها، إبداعيا، بنوع من المرونة والانفتاح، وحتى اللامبالاة أحيانا، مادام النص لم يعد هو المكون الأساسي الذي تنهض عليه الفرجة المسرحية. فالسينوغرافيا، ولعب الممثل، والتقنيات المسرحية؛ كلها كفيلة بإنجاز ما لا يحققه النص مهما كانت درجة بلاغته المسرحية.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

لقد بات طبيعيا أن تنعكس هذه الثقافة الجديدة على المشهد المسرحي برمته، وبالتالي، على موقع الكاتب الدرامي فيه. فالواضح أن صورة الكاتب المسرحي المقيم في برجه العاجي والذي يرسل خطابه دونما اكتراث بمآله في المشهد المسرحي قد انتهت، ذلك أن «الكاتب (اليوم) هو ابن وضحية، في آن واحد، للثورة التي منحت السلطة للمخرج المسرحي. إنه هنا في وضعية تبعية. وأعماله المسرحية التي هي هشة على العموم، بخضوعها لغربلة الإخراج المسرحي، غالبا ما يتم ملاءمتها، خلطها، وطمس ملامحها. لم يعد المؤلف ذلك الإلاه المقدس، بل هو بالأحرى بمثابة عامل، العامل المتخصص في النص (L’ouvrier spécialisé du texte»)[1].

من ثم، فطقس الكتابة نفسه خضع لنوع من إزالة القدسية Démystification، لاسيما وأن النص أصبح في خدمة العرض وليس العكس. لذلك، فلا عجب أن نلاحظ، اليوم، كيف توارت أسماء المؤلفين

الذين كرسوا مسارهم الإبداعي للكتابة الدرامية وبدأت نصوصهم تتحول شيئا فشيئا لتصبح جزءا من الذاكرة المسرحية، أي تحفا أدبية للقراءة وتخليد تجارب السابقين. فلم يعد لأعمال أحمد الطيب العلج أو عبد الكريم برشيد أو المسكيني الصغير أو المرحوم محمد مسكين أو أحمد العراقي أو محمد تيمد أو محمد الكغاط أو عبد السلام الشرايبي أو غيرهم، ذلك البريق الذي كان، ولم تعد نصوصهم تجذب إليها الجيل الجديد من خريجي المعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي.

لقد تقوضت سلطة «الكاتب» بهذه الصيغة التقليدية لتحل محلها سلطة «الدراماتورج» الذي يبيح لنفسه التصرف بحرية، وبمغالاة أحيانا، في نصوص الآخرين بدعوى أن الكاتب يحسب حساب الحقل، لكن الدراماتورج يحسب، بالأحرى، حساب البندر، وشتان ما بين الحسابين، مادام الأول خاضعا لمستلزمات الأدب الدرامي، في حين أن الثاني مسكون بهواجس الفرجة وإكراهات التمسرح. وطبيعي أن تتمخض عن هذا التباعد بين الموقعين، علاقة جفاء من لدن الدراماتورجيين، وبالتالي، المخرجين إزاء «النص الدرامي» نفسه، بحيث لم يعد ينظر إليه باعتباره المنطلق الوحيد لخلق تجربة مسرحية، ذلك أن «بالإمكان مسرحة كل شيء» حسب مقولة فيتز Vitez الشهيرة. وعليه فعملية الإعداد الدراماتورجي بإمكانها أن تنصب على نصوص ومرجعيات ومواد ليست مسرحية بالضرورة. فالرواية، ونصوص مدونة الأسرة، وشهادات الأمهات العازبات والحكي بمختلف مظاهره؛ كل هذه النصوص أصبحت قابلة للمسرحة بعد خضوعها للعملية الدراماتورجية التي هي جوهر الإبداعية المسرحية في تصور أغلب الفاعلين المسرحيين، اليوم، في بلادنا. إلا أن المثير للانتباه في التجربة المغربية مع هذه الإمكانية المتاحة لمسرحة كل شيء، هو سقوطها في بعض الحالات، في مطب «إمكانية مسرحة اللاشيء» Faire théâtre de rien». لذلك، فلا نستغرب الخيبة الكبيرة التي أصابت المشهد المسرحي إزاء أعمال مسرحية لم يستطع مبدعوها ملاءمة نزوعاتهم الفنية، بل ونرجسياتهم، مع طبيعة المتلقي المغربي.

وإذا كان هذا الواقع المسرحي الجديد قد أفرز عينة جديدة من المبدعين الذين يكتبون أو يعدون دراماتورجيا لحسابهم الخاص، وهي العينة التي يمكن أن نسميها بالمخرجين – الكتاب أو المخرجين – الدراماتورجيين، فإنه، من زاوية أخرى، قد غير مفهوم الكتابة نفسه، بحيث لم يعد ممكنا، اليوم، الحديث – عندما يتعلق الأمر بالمسرح – عن «كتابة درامية Ecriture dramatique»، وإنما بالأحرى عن «كتابة من أجل الخشبة Ecriture scénique».

فإذا تأملنا هذه الكتابة الجديدة، يمكننا أن نلاحظ أنها أفرزت نصوصا غير قابلة للنشر، وبالتالي للقراءة. إنها ضرب من الكتابة العابرة التي تنتهي صلاحيتها بنهاية العرض وتوقف ترويجه. ولعل هذا ما يفسر ربما لماذا ضاقت مساحة نشر النصوص المسرحية في وسطنا الثقافي، وأصبح النص هو «أعز ما يطلب» في دائرة الإبداع المقروء. وهي ظاهرة مثيرة، بل ومفارقة، لاسيما إذا علمنا أنها من إفرازات بروز، المسرح المدعوم» باعتباره الوجه الأوحد، اليوم، للحركة المسرحية المغربية. وموطن المفارقة يكمن في كون تعدد الأعمال المسرحية، في كل موسم، سواء في إطار الإنتاج أو الترويج، لم يفرز أدبا دراميا غنيا قابلا لأن يترسخ في ذاكرة المسرح المغربي، بقدر ما أفرز نصوصا مقتبسة ومعدة دراماتورجيا ذات صلاحية محدودة في الزمان والمكان. إن الكتابة الجديدة في المسرح، بهذه الصيغة، أصبحت كتابة ضد الذاكرة، وضد الخلود. لذا فلا عجب أن نفتقد، اليوم، نماذج منها ما يمكن أن تندرج ضمن خانة «الأعمال الخالدة»، وبالتالي، نخشى أن تتحول هذه المرحلة في تاريخ المسرح المغربي إلى حلقة مفقودة بالنسبة للأجيال اللاحقة لأنها لم تترك آثارا مكتوبة تدل عليها.

صحيح أن الإضافات الجديدة الذي رسخها المخرجون - الكتاب والدراماتورجيون على صعيد جماليات الكتابة تشي بإبداعية لافتة للانتباه، لاسيما على مستوى اللغة التي أصبح هاجس التواصل مع وجدان المتلقي أحد رهاناتها الكبرى، مما يفسر، ربما، العودة القوية للدارجة في العروض المقدمة، وكذا على مستوى الموضوعات حيث المزاوجة بين مسرح الذات ومسرح العالم، واتساع دائرة الحكي والبوح والمونولوج، وتنويع السجلات المسرحية ما بين الكوميدي والجاد، والتفاعل مع تجارب طليعية في الكتابة المسرحية تنتمي إلى الريبرتوار الغربي. ولعل هذا ما يجعل استعارة «الشهب الاصطناعية» التي وسم بها ميشال كورفان Michel Corvin الكتابات المسرحية الجديدة في فرنسا وفي المدار الفرنكفوني في تقديمه للموقع الإلكتروني لجمعيته «نحو كتابات مسرحية جديدة (ANETH)[2]، تنطبق على هذه الفسيفساء من النصوص التي قدمت عروضها على خشبة المسرح المغربي خلال العقد الأخير. ويكفي أن نذكر أسماء المسرحيين الذين يقفون وراء هذا الأفق الإبداعي الجديد في المسرح المغربي، ومنهم عبد المجيد الهواس، بوسلهام الضعيف، حسن هموش، ادريس الروخ، محمود بلحسن، كريم الفحل الشرقاوي، عبد اللطيف فردوس، بوسرحان الزيتوني، وبوحسين مسعود، واللائحة طويلة، لنكتشف أن الأمر يتعلق بمساهمة فاعلة لخريجي «المعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي»، إضافة إلى أسماء تنحدر من سلالة الهواة لكنها جددت أدوات أشغالها وأصبحت علاقتها بالنصوص وبالكتابة المسرحية، عموما، تخضع لمنطق ولروح العصر الجديد.

في خضم هذا المشهد، وخارج إطار هذه «الجوقة» من الدراماتورجيين الجدد، ثمة من فضل العزف أو الأداء المنفرد والمتميز، سواء على صعيد العلاقة مع الكتابة نفسها، أو على مستوى الخيارات الجمالية المتحكمة في هذه الكتابة. ونقصد هنا، بالأساس، تجربتين متميزتين لكاتب مسرحي شاب هو الزبير بن بوشتى، ولكاتب ومخرج وممثل هو الفنان عبد الحق الزروالي. فالأول من الأسماء الاستثنائية التي ما تزال تؤمن بأهمية «الكتابة الدرامية» وبالجدوى من إبداع نصوص مسرحية صالحة للقراءة وللعرض في آن واحد، بل يمكن الذهاب بعيدا في النظر إلى هذه التجربة باعتبارها تجسيدا لمتخيل مسرحي تتحكم فيه العلاقة مع الفضاء والانتماء للتاريخ، وبالتالي، فهو يؤسس لكتابة مسرحية محكمة الصنع، مفكر فيها، وقائمة على أساس قراءة خاصة للمكان والذاكرة. ولعل نصوص مثل: «يا موجة غني»، و«النار الحمرا»، و«للاجميلة» و«زنقة شكسبير» ثم «لقدام لبيضا» Pieds blancs، تؤكد باشتغالها على فضاء طنجة بأبعاده المختلفة، هذه الحقيقة. إن الزبير من بين آخر الأسماء في سلالة المؤلفين الدراميين الآيلة للانقراض في «زمن الدراماتورجيا».

أما بخصوص الثاني، أي عبد الحق الزروالي، فيمكن نعت تجربته في الكتابة، على الأقل في تجلياتها الأخيرة، بكونها «كتابة التمسرح الذاتي»، فهي كتابة من حيث كونها إعادة بناء لنصوص حتى ولو لم تكن مكتوبة أصلا من أجل المسرح (المواقف والمخاطبات للنفري، روايات جلبيرت سينويه وأنطونيو كالا...)، اشتغال الزروالي عليها متميز عن عمل الدراماتورجيين الذين ذكرناهم، لأنه لا يقوم بإعداد دراماتورجي للنصوص المسرحة بقدر ما يقوم بإعادة كتابتها لحسابه الخاص، وهنا يتدخل العنصر الثاني الذي سميناه «بالتمسرح الذاتي»، فحسابات الزروالي المخرج والممثل صاحب الأداء الفردي حاضرة بقوة في طريقة بنينة النص وتوزيع متوالياته، وهي حسابات لا تسقط من دائرتها مفاجآت الفرجة ولا منتظر العرض، وبالتالي يبقى هامش الارتجال والتصرف في النص قائما حسب ظروف العرض. ولعل العودة إلى أعماله الأخيرة[3] تؤكد ذلك، ومنها: «كدت أراه»، «الأسطورة»، «رماد أمجاد»، ثم «نشوة البوح».

ARCHIVE http://archivebeta.sakhrit.co

هذه التجارب وغيرها، مما لم نشر إليه، لأننا لم نقم بدراسة شاملة لمشهد الكتابة المسرحية المغربية، تؤكد أن النظرة إلى النص المسرحي قد تغيرت بفعل تأثير هواجس صناعة الفرجة وبروز الاهتمام بمكوناتها المختلفة لدى المسرحيين المغاربة، كما أن اكتشاف سحر الدراماتورجيا، والحرية في التعاطي مع مصادر الفرجة التي ليست نصوصا مسرحية بالضرورة، قد ساهم في الكشف عن نقلات فنية وحساسيات جمالية ذات أهمية بالنسبة للمسرح المغربي. لكن السؤال الذي يبقى مطروحا هو: خلف هذا البريق العابر لفرجات لا تسندها نصوص قابلة للخلود ما الذي يتبقى من أجل تأسيس ذاكرة للمسرح المغربي؟

---

الهوامش:

(1) Jean – Pierre Thibaudet – Théâtre Français contemporain – Ministère des affaires étrangères – adapt – Déc. 2000- p 16.

(2) يمكن مراجعة الموقع الإلكتروني لجمعية «نحو كتابات مسرحية جديدة»: www.aneth.net.

(3) انظر دراستنا عن هذه الأعمال في: حسن يوسفي – قوة الروح التي يخلقها المسرح: بصدد التجربة المسرحية لعبد الحق الزروالي – مجلة عمان، عدد 142، لبنان 2007، ص. 22.

# هل نملك كتابة مسرحية جديدة في المغرب؟

**سعيد الناجي**

هل نملك كتابة مسرحية جديدة في المغرب؟ يحق لنا أن نطرح هذا السؤال بكل مشروعية، سواء داخل سياق تطورات المسرح المغربي أو داخل سياق تحولات الكتابة الأدبية في المغرب عموما. وبعبارة أخرى، نقصد التفكير في تواجد كتابة مسرحية يمكن وصفها بالجديدة، بمايعنيه ذلك من تحقق تراكم كبير في عدد من النصوص المسرحية لفترة زمنية مقنعة بحيث تمتلك هذه النصوص مواصفات درامية وأسلوبية ولغوية جديدة، تنفصل عن تراكم الكتابة المسرحية في المغرب في الماضي. ثم هل نتوفر على عدد مقنع من الكتاب الشباب أو الجدد، الذين حققوا تجربة تلفت النظر في الكتابة المسرحية، بناء ودراما وأسلوبا، تنفصل عن أجيال الكتاب السابقين الذين برزت موهبتهم في لحظات سابقة.

نوجد الآن في عمق ما يسمى بالأجيال الأدبية أو الثقافية في المغرب، وهذا يلزمنا بتحديد مواصفات الكتابة المسرحية "القديمة" وملامحها وخصوصيتها البنيوية، لنقتفي أثر انفصال الكتاب الجدد عنها. لقد طرحت وما تزال قضية التجييل في الأدب المغربي قبل أن تطرح في المسرح. ففي الكتابة الشعرية مثلا، برز الشعر المغربي الحديث في أواسط القرن العشرين مع رواد أمثال محمد السرغيني والخمار الكنوني وأحمد المجاطي، وجاءت أجيال من الشعراء حاولت الانفصال عن كتابة الرواد ذات الملامح المشرقية. ورغم ذلك وجدت الأجيال اللاحقة صعوبة في تأكيد اختلافها عن الرواد. ولم تكد سنوات الثمانين من القرن العشرين تنقضي حتى بدأنا نسمع حديثا نقديا عن الأجيال الشعرية، ولكنه حديث اعتمد على المقياس الزمني في النهاية، مثل تحديده للشعراء الستينيين مثل عبد السلام الزيتوني ومحمد بنيس وعبد الكريم الطبال، ثم الشعراء السبعينيين مثل عبد الله راجع ومحمد بودويك وأحمد بلبداوي، ثم الثمانيين مثل حسن نجمي وعبد السلام الموساوي وغيرهم. ورغم هشاشة المقياس الزمني، يمكن تلمس خاصيات عند كل جيل وإن اختلطت: القصيدة الغنائية التأسيسية في سنوات الستين، القصيدة السياسية في سنوات السبعين، الحساسية الجديدة في اللغة والأسلوب والاستعارات عند جيل الثمانيين، ثم قصيدة النثر بعد ذلك... ورغم ذلك، ورغم التراكم المهم الذي حققته الكتابة الشعرية في المغرب، ما يزال الحديث عن التجديد أمرا صعبا للغاية، بدليل أن كتابات محمد السرغيني أكثر حداثة وتجديدا من عدد من الشعراء الجدد.

في قضية الأجيال هذه، يلعب نشر الأعمال الأدبية، شعرا أو مسرحا أو قصة، دورا مهما وأساسيا في إخراج النصوص من كمونها، وفي تجميعها في بوثقة واحدة ذات ملامح بنيوية وأسلوبية متقاربة مما يسمح بتصنيفها ومنحها هوية ما تقطع مع السابق.

فهل نملك تجربة مماثلة في المسرح؟ أي هل تم نشر عدد من المسرحيات، وفي حيز زمني مقنع، يسمح بتصنيفها في إطار كتابة مسرحية جديدة؟ لا أظن، بل إن نشر الأعمال المسرحية أصبح أكثر صعوبة واستحالة، وباستثناء بعض المحاولات الفردية، أو بعض الكتاب الذين يشتغلون في بعض المعاهد الثقافية الأجنبية، لا نجد حركة نشر حقيقية.

ولكن لننظر إلى ماضي المسرح المغربي، إلى هذه الكتابة المسرحية القديمة التي نحاول أن نجد لها الآن كتابة مسرحية جديدة منفصلة عنها؟ أي لنتصفح قليلا ما نريد أن نختلف عنه؟

خلال القرن العشرين، لم يتجاوز عدد النصوص المسرحية المغربية المنشورة 89 مسرحيا، وهو عدد محدود، بالمقارنة مع أجناس أخرى مثل الشعر 332 ديوان، والرواية 160 نص سردي، والقصة 156 نص قصصي، مع العلم أن المسرح هو النوع الأسبق للظهور في المغرب. ولكن إذا حذفنا البدايات الأولى، يمكن القول إن حركة التأليف الحقيقية ستبدأ عند أواسط القرن العشرين. فبين 1932 و1955 تم إيداع 94 نص مسرحي في مكتب حقوق المؤلف، وذلك بسبب عوامل متعددة منها أن المسرح كان يملك قنوات تداول أخرى، مثل العروض المسرحية أو المسابقات في إطار جمعيات أو النشر عبر الإذاعة من بين كتابها عبدالواحد الشاوي، وعبدالقادر الشركي، ومحمد الدغمي، وعبدالله شقرون، وإدريس المسفر، والبشير العلج، واحمد الطيب العلج، وعبدالصمد الكنفاوي، والطاهر وعزيز، ومحمد بوزوبع، وبوشعيب بن الحاج، وعمر بن مالك، وإدريس الزياني، وحمادي عمور، وعبدالله مصباحي، وعبد القادر بن بركة، وغيرهم . وهذا يعني أن حركة التأليف المسرحي كانت تعتبر مشروعا يتم تأهيله وإخراجه إلى النور بتفاعل عمل الجمعيات والمؤسسات المعنية.

وهذا يبرز على الأقل إن الريبرتوار المغربي هو غير معروف وغير موثق، ومن ثمة فإن الحديث عن الكتابة الجديدة في المغرب صعب للغاية، فلا هي كتابات مسرحية منشورة، ولا هي موثقة بطريقة أو بأخرى، ولا نعرف لماذا هي جديدة. فربما لا نعرف حتى كتابتنا المسرحية السالفة، ومواصفاتها الدقيقة. وإذا أخذنا بعض الكتاب نماذج لهذا سنصل إلى نفس النتيجة: أغلب مسرحيات محمد تيمد ضائع، وبضع مسرحياته منشورة، أغلب مسرحيات أحمد العراقي غير منشور، وزد على ذلك ادريس التادلي وعبد السلام الشرايبي ... وغيرهم كثير.

على صعيد آخر، سنعثر على عدد من الدراسات النقدية التي حاولت الإلمام بخصوصيات الكتابة المسرحية في المغرب، وهي في الغالب الأعم دراسات منشورة في جرائد يصعب إدراكها، أو ما تزال رهينة رفوف الكليات لأن أغلبها أنجز في إطار أطاريح جامعية. ومن بين أهم هذه الدراسات المنشورة على الأقل، نجد كتاب المرحوم محمد الكغاط «بنية التأليف المسرحي بالمغرب». هذا الكتاب يدرس بنية التأليف المسرحي من البداية إلى حدود الثمانينات، ويمكن القول إنه قد حاول الإلمام بهذه الكتابة من حيث زاوية النظر النقدية والإبداعية، حيث استعرض بدايات الكتابة المسرحية بالمغرب، ثم تيارات هذا التأليف التي تراوحت بين استثمار التراث أو استنطاق الحياة اليومية، قبل أن يصل إلى مرحلة تأسيس فرقة المعمورة والاتصال بالتداريب. ولكنه في النهاية، وربما لأن المتون المسرحية لم تكن متوفرة بما يكفي، وقف عند مسرحيات تأصيلية في المسرح المغربي، أي عند مرحلة الثمانينات، وهي مسرحيات كتبها أحمد الطيب لعلج والطيب الصديقي وعبد الكريم برشيد، وهم نموذج لجيل من الكتاب كان من بينه محمد الكغاط نفسه. ولولا أن تعذر عليه الوصول إلى مسرحيات محمد تيمد وعبد السلام الشرايبي وغيرهم لكان أضافهم في دراسته. المهم، أنه انتهى عند هذه الخلاصة بقوله: «تتميز محاولات التجديد في المغرب، كما تميزت في المشرق، باستلهام التراث، والبحث عن قالب مسرحي متميز، ومحاولة إيجاد لغة مسرحية خاصة، والخضوع لتأثير الموروث

الشعبي، وإن كان الاهتمام بالبناء المسرحي التقليدي يقل عن بعض الكتاب كالصديقي مثلا». (ص301) وأعتقد أن هذه الخلاصة ما تزال تنطبق على الكتابة المسرحية بالمغرب، على الأقل منذ سنوات الثمانين، وما نشاهده من مسرحيات الآن لا تكاد تبتعد عن استلهام التراث والبحث عن لغة مسرحية خاصة والحفر في أشكال جديدة... بعبارة أخرى ما تزال الكتابات المسرحية الجديدة لم تخرج بعد من معطف الصديقي.

للتدليل على هذا يمكننا أن نعود إلى الأجيال التي ظهرت بعد سنوات الثمانين، ونبحث في إنجازاتها. قدمت هذه الأجيال من مشارب متنوعة؛ التحقت بمسرح الهواة في الثمانينات أو تكونت في الجامعة أو في المعهد العالي للمسرح، أو تلقت تكوينا في الخارج وعادت إلى المغرب. وجدت هذه الأفواج المسرح المغربي في وضعية صعبة على صعيد الإنتاج والتوزيع، ولكن مشروع الدعم المسرحي الذي بدأته وزارة الثقافة سيشكل منفذا ولو محدود الإمكانيات لتحقيق ممارسة مسرحية بمواصفات خاصة جدا، لعلها هي التي تسمح لنا بالتساؤل عن حدود الكتابة المسرحية الجديدة بالمغرب. وبسبب الوضعية المتدهورة التي انتهى إليها مسرح الهواة، وقعت شبه قطيعة بين هذا الجيل الجديد وبين الأجيال السابقة، خاصة وأن هذه الأخيرة اعتقدت أنها تبني المسرح المغربي الجديد، كتابة وفرجة بسبب بعض الأفكار التي روجها بعض المتعالمين المتحذلقين في المسرح.

ولعل ما يميز الكتابات الجديدة في المسرح، حتى لا نقول الكتابة المسرحية الجديدة، أنها كتابات تتأسس داخل الإنجاز المسرحي أي داخل الفرق المسرحية. قاد إلى هذا عدم ظهور كتاب جدد، وقلة إمكانيات الإنتاج المسرحي بالمغرب، وضعف الوعي المهني داخل الفرق، وسيادة موضة الدراماتورجيا المفترى عليها والتي تعوض الاقتباس الذي كان معروفا قديما. وهكذا، وجدنا أغلب الكتابات إنما تنهل من نصوص مسرحية أجنبية، أو تمسرح نصوصا مسرحية عربية أو أدبية أخرى أو حكايات شعبية. وفي أغلب الأحيان، وجدنا ممثلين أو مخرجين يساهمون في الكتابة أو يتكلفون بالإعداد الدراماتورجي بحثا عن التخفيض من كلفة الإنتاج. لعلها الميزة التي تهيمن على الكتابات الجديدة والتي تعطل في تقديري بروز الكتاب الجدد.

والملاحظ في هذه الكتابات أن الكثير منها يعاني من ضمور كبير في معرفة شروط البناء الدرامي، حيث إن الخلل يبرز في بنية الحدث المسرحي وفي تطوراته الدرامية بشكل لافت للنظر في مسرحيات كثيرة. لعلنا نحتاج إلى دراسة هذا الخيال الدرامي المعطوب؟

ورغم ذلك، فإننا نعثر في هذه الكتابات على نزوع قوي لبناء كتابة «شذرية» ترتبط باليومي أكثر من التصاقها بالشعارات الكبرى التي هيمنت على المسرح في أوقات سابقة. وهذا النوع من الكتابة يشكل ملمحا عميقا للمسرح المعاصر، حيث اتجهت الكتابة إلى الانشغال بالفرد وبالتفاصيل الصغيرة للحياة اليومية، ثم إنها ابتعدت عن مفهوم «العمل الأدبي» l'œuvre theâtrale إلى مفهوم «النص» texte وبعده إلى مفهوم السيناريو scenario. نحن هنا أمام كتابة متقطعة، تطلق تمساك الحدث الدرامي ونموه العضوي، وتعبر عن قلق أجيال من الشباب بخصوص مظاهر متعددة من الحياة. ولهذا ساد الاقتباس والإعداد وتجميع النصوص وتركيبها وغير ذلك من الأساليب الجديدة في الكتابة.

العنصر الثاني الذي يوجه الكتابات الجديدة، والذي يسمها بنوع من "الغربة" في نظر البعض هو البعد العالمي الذي يمتلكه المسرح الآن، ورغبة العديد من المسارح المحلية بمعانقة العالمية. لقد قادة "دمقوطة" وسائل النقل، وانخفاض أسعار الطيران، وكثرة المهرجانات إلى سهولة في التبادل المسرحي، إضافة إلى سهولة التواصل بالشبكات الاجتماعية وشبكة النت. هكذا هيمن شكل مسرحي

أغلب مواصفاته غربية أوروبية تحديدا؛ وبدأت المسارح المحلية تفقد بريقها بسبب اتجاه مؤلفيها ومخرجيها إلى معانقة الأسلوب النمطي للمسرح العالمي من أجل الحصول على أكبر فرصة للتنقل بين المهرجانات العالمية.

لهذا فإن تركيب نص مسرحية من مسرحيات شكسبير أو موليير هو أكثر إغراء من تقديم مسرحية للطيب العلج أو المهدي المنيعي أو غيرهم من الرواد. والعديد من المسارح المحلية في العالم أصبحت تعاني من هذه المشكلة، ومما يصطلح عليه بالأسلوب المسرحي المهيمن الذي يصنع بين باريس وبرلين، نسبة إلى قوة هاتين العاصمتين في مشروع توحيد أوروبا.

هكذا التقت عوامل كثيرة لكي تدفع بما يسمى بالكتابات الجديدة نحو الشذرية والتقطيع والتركيب والإعداد والاقتباس، من مواكبة لغة درامية عالمية جديدة إلى التخفيف من عبء تكاليف المؤلف إلى ملامسة جماهير أخرى في مناطق كثيرة من العالم. ولكن هذه الكتابات لم تكن، في توجهها هذا، ناجحة دوما، وشكلت بعض نماذجها تعبيرا قويا عن ضعف الخيال المسرحي كما أشرن إليه سابق.

فعدد كبير من الكتابات المسرحية الجديدة، حتى لا نقول الكتابة المسرحية الجديدة، كتابات متوافقة، براغماتية، تبحث عن إمكانية إنجاز مسرحية، وفي حالات أخرى، تبحث عن إنجاز مسرحية بأقل التكاليف، تقتبس وتعد وتنهل، المهم بأقل التكاليف، والأهم التوافق مع النظام الثقافي وملامسة العالمية ولو كان ذلك على حساب الدراما، وعلى حساب ما سماه أرسطو يوما "حس التوازن".

# ذاكرة النقد تحاور ذاكرة الكاتب أحمد الطيب العلج

عبد الرحمن بن زيدان

مكانة خاصة ومميزة يحتلها مسرح الكاتب أحمد الطيب العلج في ذاكرة المسرح المغربي، مما أعطاه حضورا خاصا ينكشف أثناء كل قراءة، ويعلن عن دلالاته من خلال كل مقاربة نقدية تتحدث عن الخلفيات التي تحرك خطابه المسرحي بكل دلالاته ورموزه الساخرة بشخوصه المضحكة المبكية.

من غير لبس في هذا الخطاب تكون المهارة الفنية وراء صوغ الخطاب المسرحي الشعبي "العلجي"، وتكون وراء تعليم فضاءات المجتمع المغربي بكل طبقاته، وبكل صراعاته وأحداثه التي يلتقط منها الفنان وقائع اجتماعية، وإنسانية، فيخرجها من السياقات المتداولة ليضعها في سياق فرجة شعبية تحركها بلاغة الكلمة، وتؤثثها جمالية المواقف الساخرة، ويبنيها عمق الحركة التي لا تفصح عن أبعادها وخلفياتها إلا بقراءة النص المسرحي أو مشاهدته في فرجة "علجية" حياتها واستمراريتها بدلالاتها في فضاءاتها الفنية لا تتكلم إلا بمعجم الدارجة المغربية ذات الأصول العربية، ولا تتحدث إلا بالقصص والحكايات والنوادر التي تعكس عبقرية هذه اللغة التي أصبحت أساس البناء الدرامي في مسرح الكاتب أحمد الطيب العلج.

اللغة في الملحون، والحكايات بالملحون، والقصص في أحداث النصوص المسرحية "العلجية"، والاقتباس، وتجاوز الاقتباس، كلها مكونات أساسية لبنية الكتابة في أعمال هذا الكاتب، إنها لغة وملحون وحكايات تصوغ مقصدية لغوية وفنية وجمالية، تأتلف فيها وتنسجم بلاغات هذه المرجعيات لإبلاغ الكتابة الساخرة في كوميدياته للفضاء الفرجوي الذي وسم مسرحه بهذا التعدد الذي خلق مسرحا شعبيا يؤكد انتماءه الشرعي لكل مرجعياته، ولكل تجاربه التي خلق بها الأستاذ الطيب العلج تميزه وفرادته بهده المرجعيات المتعددة في المسرح المغربي الشعبي.

## المعرفة بأسرار الاستنبات أساس الكتابة الكوميدية

عندما نعيد استحضار زمن التأسيس الأول للمسرح في المغرب في مطالع القرن العشرين، ونريد تسليط الأضواء على ما قام به رواد التجريب المسرحي الأول من أدوار في مدّ قنوات التواصل مع التجارب المسرحية الغربية لمعرفة أسرار الكتابة الدرامية، والدخول بالكفايات المطلوبة إلى كتابة النص المسرحي المغربي المأمول، نجد أن الاقتباس عندهم من النصوص الغربية ـ بعامة ـ والفرنسية ـ بخاصة ـ كان محكوما بما يوجد في فضاء هذه

النصوص، وكانوا - كمقتبسين يحافظون على الشخصيات، وعلى طباعها، ويقدمون الأحداث كما هي، ويستنسخون الحوارات كما تمّ بناؤها، ويعرضون الفصول والمشاهد كما هي، ويحافظون على المرجعية المسرحية الغربية كنموذج قار لا يمكن تغييره، وبهذا لم يكونوا يتدخلون لمغربة النص المقتبس، لغة، وأحداثا، وذهنيات، وخصوصيات تحقق اختلافها عن الأصل، وحتى ولو حققوا الحدّ الأدنى من طموحهم الفني في التغيير الطفيف، فإن ما يبقى بعد الاقتباس هو صورة الأصل للنص الأصل.

لقد كان (الاقتباس) المسرحي ضرورة فنية عند هؤلاء وهم يعملون بمشروعهم الفني على التعامل مع تجارب مسرحية سابقة لها تراكماتها، ولها مدارسها المسرحية في كتابة النص المسرحي، ولها أساليبها في الإخراج المسرحي، وهو ما كانت الثقافة المغربية تفتقده لغياب تراكم معرفي مسرحي في تجارب مسرحية سابقة يمكن الاستئناس بها أثناء كتابة الكوميديات، أو كتابة التراجيديات التي ترسخ وجودها في الثقافة الغربية.

هذا الاقتباس - كعمر فني من أعمار المسرح المغربي - ظل فيه المقتبسون المسرحيون يبحثون عن إمكانات التحول، والإضافة، وتحديد المفاهيم، ونجد أن الكاتب أحمد الطيب العلج كان فاعلا حقيقيا في هذا البحث، أولا على مستوى اختياره النصوص المسرحية التي ستشكل عنده خروجا حقيقيا من دائرة الاقتباس الضيق الذي كان في عمقه ترجمة للأصل دون إبداع ينضاف إلى هذا الأصل، ثانيا على مستوى نقل مفهوم الاقتباس من مجاله المفهومي المغلق والدخول به إلى مفهوم أكثر رحابة، وأكثر مرونة تساعد على تبديل ما يمكن تبديله، وإضافة ما يمكن إضافته، وربط موضوع النص الأصلي ببلاغة اللغة الدارجة المغربية، وبقصائد الملحون، وبالحكم الشعبية، وبالقدرة على نظم القوافي، والمستملحات، والسخرية التي تجعل النص الأصلي نصا مسرحيا مغربيا له لغته الخاصة، وله حكمته، وله خصوصياته التي تجعله ينتمي إلى الصياغة الكوميدية المغربية، وفي الآن نفسه ينتمي إلى زمن التفوّق في استنبات النص الآخر ليصير هو النص المغربي الذي سيقبله المتلقي المغربي، وسيقبله الذوق، وتقبله ثقافة تلقّي هذا المسرح لدى النخبة، ولدى الجمهور المغربي، ولدى النقاد.

لقد كان التدرج من تجربة الاقتباس المسرحي إلى تجريب الاستنبات نقلة نوعية في نوعية الكتابة الدرامية المغربية رسم بها الكاتب أحمد الطيب العلج منهجه في عملية تأسيس مسرحه المختلف عن الأصل الذي ينطلق منه لكتابة كوميدياته، وينطلق منه في كتابة الحوار، وينطلق منه لترسيخ أسلوبه الذي سيصير معروفا به في كتابة الكوميديا الساخرة، وهو من خلال تعامله مع العديد من الكوميديات، قارئا، وفاهما، ومستنبتا لأفكارها، ومواضيعها، صار مقتنعا أن النقل الحرفي لهذه الكوميديات لا يعطي للناقل أية قيمة مضافة لعمله، وأن المستنبت الذي لا يضيف، ولا يضفي خصوصياته الثقافية المحلية على ما ينقل لا يقدّم الجديد، ولكنه يعيد ما قدمه المنقول منه، من هنا لم يجد الكاتب أحمد الطيب العلج سوى تقنية الاستنبات كطوق نجاة فنية لإعادة توظيف التراث المغربي، ويحيي بها الذاكرة المغربي في كوميديات كان يريد بها نقد الواقع المغربي وفهمه، وكان بهذا كله يريد أن يتخلص من مفهوم (الاقتباس) الذي كان يغيب عنه وفيه حس الإبداع لدى الرواد المسرحيين المغاربة الأوائل، وكان يتبنى مفهوم الاستنبات الذي اكتسب منه مهاراته،

ARCHIVE http://archivebeta.sakhrit.com

ونال به قيمته المسرحية اعتمادا على هذا الإبداع الذي مكّنه من تحقيق هذا الاستنبات بعد أن صار تسخيرا ذكيا لتقنية الكتابة، وصار معرفة بكتابة الرؤية الشعبية الكوميدية لنص جديد ومغاير لم يعد هو نص الكوميديا الأصل القادم من المرجعية الغربية، ولكنه صارنص الكوميديا التي كتبها الكاتب بعد أن تمّلك المعرفة بأسرار إضفاء المغايرة على مرجعياته المسرحية الهزلية، الجادة، الناقدة في سياقاتها الاجتماعية .

هذا الكاتب المسرحي، الزجال الشاعر، والمرتبط ـ دوما ـ بثقافته الشعبية ،كان يفتح العوالم المغلقة للكوميديا التي استنبت منها نصوصه، وكان يعرف كيف يحاور معانيها لأنه صار يملك خبرة حقيقة في الحفاظ على تراثه المغربي، وصاريعرف كيفية توليد التجربة الخاصة من التجارب المسرحية الأخرى، وهو ما قاده إلى عالم تكريس مفهوم الاستنبات طوال كتاباته المسرحية حتى أننا ـ مع هذه التجارب ـ لم نعد نشاهد سوى النصوص المغربية الأصيلة بعد أن أصبحت دلالات أصيلة لم تعد تحمل من المرجع الذي تعامل معه الكاتب أحمد الطيب العلج سوى ظلال محدودة مستمدة من مرجعيات أصلها، ولم تعد تتكلم إلا بصوت خافت مستمد من أحداثها، ولم تعد شخوصها الورقية تظهر إلا كأطياف تم تحويلها إلى شخصيات مغربية. أما كيف صارت هذه النصوص بعد الاستنبات؟ فالجواب المقنع لا يمكن أن يكون مقنعا سوى بعد عملية قرائية دقيقة، معمّقة تقارن بين نقطة البدء ونقطة الوصول للوقوف على الفروقات، والمسافات، والاختلافات التي تحققت بعد عملية الاستنبات التي أنقذ بها الفنان أحمد الطيب العلج المسرح المغربي زمن تأسيسه من التكرار أثناء (الاقتباس)، فأدخله بمرونة إبداعية، وبحس فني مرهف، المجالات الفسيحة في فضاءات نصوصه الكوميدية المغربية باستنبات مثقف ذي مرجعيات مغربية منحت له حرية التصرف فيما يريد التصرف فيه دون الإخلال بقواعد الكتابة الكوميدية، ودون التخلي عن عمق ما يريد إبلاغه، وإبداعه، وتجميله، وهذه من بين أهم الوظائف الفنية التي قام بها لإثراء المسرح المغربي بالرؤية المغربية وهو يتفاعل مع التراث المسرحي العالمي بهذا الاستنبات وهو يتعامل مع التراث والواقع المغربيين، ويعمل على الانفتاح على تراث آخر هو ديوان شعر الملحون الموسوم ببلاغته الأسرة، وبحكاياته، وفرجاته التي بنتها قصائده الشعرية.

## شعر الملحون في مسرح أحمد الطيب العلج

هناك علاقة وطيدة جمعت ما بين صياغة مسرح مغربي تراثي وما بين المرجعية الثقافية الشعبية المغربية، وهي علاقة أكّدتها أشكال وجود الذاكرة التراثية الشعرية في بناء الحوار، وبناء المقطوعات الشعرية التي كان المؤلفون المسرحيون في المغرب، يؤثثون بها جمالية المشهد أو اللوحات المسرحية؛ وقد وسّع بعض المسرحيين من هذه العلاقة، فقاموا بمسرحة بعض قصائد الملحون، لأنها تحتوي على العناصر الدرامية الضرورية التي تؤهلها كي تكون نواة فرجة مسرحية شعبية يتم بها تفعيل حيوية الكتابة الدرامية لتأصيل المسرح.

هذه العلاقة جمعت ما بين المرجعية التراثية ـ كمعطى موجود سلفا ـ وما بين المسرح كبنية أدبية وفنية تجد تحققها في السرد وفي الحوار اللذين يصبحان ـ فيما بعد ـ احتفالا أصيلا بالكلمة وبالشعر، وبالحوار، وبالحركة، والتمثيل.

ويمثل شعر الملحون ـ كشعر شعبي مغربي

لشعراء شعبيين حرفيين ـ الخزان الاحتياطي للكتاب المسرحيين المغاربة، كما أن المسرح يمثل الفضاء الحيوي لهذا الشعر، سواء في تمظهره الكلي في بنية النص، أو في وجوده الجزئي في أشعار النص المسرحي، حيث يتحقق التمازج بين الشعر والمسرح؛ ويتساكن المسرح مع الشعر؛ ويتعايش الشعر في هذا المسرح كي تحفل الكتابة الدرامية بغنائية تعطي الفرجة بهاءها وجماليتها؛ ويكون «الملحون» فيها حافزا على المتعة والنشوة التي تزخر في زمن العرض بالغناء، والشدو؛ لأن الملحون ـ سواء كان من باب التلحين بمعناه الغنائي، أو اللغوي، أو أنه استمد اسمه من صفة الموهوب لأنه هبة من الله مصدرها الإلهام؛ أو استمد تسميته من «السجية» أو من «الكلام» ـ فإنه يبقى المرجع الأساس للكتاب في قياساته وصوره الشعرية وبنياته وأوزانه.

هذه العلاقة تطرح مسألة كتابة النص المسرحي المغربي في علاقته بمرجعيته الثقافية الشعبية، وتطرح ـ أيضا ـ مسألة تمثل الكيفية التي تصاغ بها هذه الكتابة، لأن النص المسرحي المغربي ـ من بداية تأسيسه إلى الآن ـ وهو يحاور التاريخ، والتراث المكتوب منه والشفوي، ويقرأ النص المسرحي العربي ليستفيد من رحابة تجربته؛ وفي هذا التنوع في الانفتاح على الثقافات والآداب والفنون، تميزت مسيرات هذا المسرح بتدفق إبداعي أنتج دلالات الواقع والخيال والفرجة الشعبية بثراء الموروث الشعبي، وخاصة منه شعر الملحون وذلك في المجالين التاليين:

1 – الحوار وكيفية بنائه وكتابة شعر يصلح للإلقاء أكثر منه للغناء.

2 – توليد قصائد زجلية من هذا الملحون وجعلها تتميز ببنائها الواضح المحكم وبتماسكها وترابطها في بنية النص المسرحي.

ويمثل هذه العلاقة ـ بشكل دقيق وعميق ولافت ـ الفنان أحمد الطيب العلج، الذي أتقن السماع إلى التراث المغربي الأصيل؛ وحفظ قصائد الملحون؛ وبعض النوبات الأندلسية؛ وتفنّن في ترجمة هذا السماع، وهذا الحفظ إلى نصوص شعرية غنائية بها كان يكمّل بناء الكتابة الكوميدية الشعبية؛ وكان بهذه النصوص يكون الجوقة الشعبية في العرض المسرحي كما في مسرحية «قاضي الحلقة»، وذلك بهدف إضفاء الحيوية والجمال على زمن التلقي؛ ويتخذ من الأغنية في جل مسرحياته وسيلة فنية لربط الأحداث موضوعيا، وتنميتها وتصعيدها منطقيا؛ وملء الفترات الزمنية بالغناء الذي ينسجم مع الصوت والحركة والصورة؛ وهو ما برز في مسرحية «السعد» «الأكباش» و«الصحراء السجينة» و«القنطرة» والأوبيريتات القائمة على تعدد الأصوات والأشخاص فيها، هذا الملحون الذي فتح فيه الطيب الصديقي، وعبد السلام الشرايبي، وعبد المجيد فنيش، كل الدلالات الفنية على جمالية الفرجة المسرحية الشعبية.

وأهم المرجعيات التي ساهمت في بلورة العلاقة بين التراث الشعبي، والكتابة المسرحية ،وأسهمت في إثراء تجربة أحمد الطيب العلج بالصور الشعرية وباللغة الدارجة ذات البلاغة الخاصة أشكال بناء القصيدة الملحونية التي صارت عنده في قصيدة الزجل تماثل بالحدس والإلهام قياس قصيدة الملحون التي مكنته من معرفة طريقة تقطيع النص الشعري؛ وجعلته يتقيد تارة «بالمبيت » الذي يقابل القصيدة العمودية مبدئيا، حيث هناك البيت الذي يتكون من شطرين «فراش وغطاء»، أي صدر وعجز؛ كما أنه ينتج قصائد زجلية تحمل عناصر التجديد كما هو الشأن في «مكسور الجناح» وتأثر بشاعر الملحون النظّام الجيلالي متيرد.

ويمثل شعر الملحون بأغراضه ومواضيعه

المحافظة بتعدد الأقسام والبنيات التي تبنى بها قصيدة الملحون المنهل الأساس الذي نهل منه أحمد الطيب العلج تجربته في الكتابة الزجلية والمسرحية، وبالرجوع إلى مظاهر تأثير هذا الشعر في هذه التجربة نجد «العشاقي» (الغزل) الذي أضفى على نتاجه الشعري شاعرية خاصة ميزته بهذا التجريب الشعري الذي ينطلق من شعرية الملحون ليصل إلى شعرية القصيدة الزجلية، ثيمة، وبناء؛ بهما يولد اختلافه عن هذه المرجعية الملحونية، وبهما يختلف عن باقي الزجالين المغاربة، لأنه يعرف ميكانيزمات أقسام قصيدة الملحون، ويعرف مواطن ترابطها العضوي، فيرسم رؤيته في العشاقي الذي هو موضوع الحب في جل قصائده الزجلية؛ قربا، ونأيا، عتابا ولوما؛ هجرا وصدا؛ وذلك أثناء ذكر محاسن الحبيب والحسان. وموضوع الترجمة والهجاء الذي يسمّى عند ناس الملحون«الشحط( الهجاء).

ويبرز التوسل والحكمة والموعظة بين قصائده الدينية؛ وما عشقه لشاعر التصوف الشعبي عبد القادر العلمي إلا من أوجه التفاعل بين شاعر معاصر، هو أحمد الطيب العلج، وشاعر شعبي متصوف عبّر بصرخاته؛ وتوسلاته؛ وعبّر بتفاؤله وبتشاؤمه عن زمانه المتقلب بتقلب الناس والأحوال؛ فمثّل بشعره مرجعية أساسية رسمت لشعراء الملحون آفاق التعبير الشعري الوجداني والوجودي وهو ما أضفى عليه أحمد الطيب العلج ألوانا من البهجة والحيوية المعاصرة حين أدخل هذه الأغراض الشعرية في بناء حوارات نصوصه المسرحية.

هذا المرجع الملحوني لم ينسه أغراضا ملحونية أخرى مكنته من تملك تقنيات فنّ السخرية، وهو فن يعد ضرورة فنية لبناء العمل الأدبي والفني، وثمرة حاجته الروحية والنفسية، وهو أيضا سلسلة المعارف المشتقة من تجارب عامة الناس، ومن استخلاصات لها طابع العمومي منها: الترجمة أو الحكاية أو القصة أوالعجوبة أي الفراجا «الفرجة».

إن الأدب الشعبي ملك مشاع بمتناول الجميع، أبوابه مشرعة أمام الكل، ذلك أن عناصره جزء لا يتجزأ من ذاكرة الشعب وحياته؛ وأن له القدرة على ولوج كل الفضاء والأمكنة، سمته الاحتفاظ العفوي الفطري بالقوانين الرمزية التي تنظم علاقات الأفراد والجماعات مما ينتج عنه تأسيس ذاكرة جماعية شعبية، وهي التي تخلق إحساسا بالوحدة داخل الجماعة شعورا بالنحن.

لهذا كان أحمد الطيب العلج يلجأ إلى هذا الملك المشاع، ليتعامل من خلاله مع الذاكرة الشعبية باعتبارها قناة تحقق تواصلا أكيدا بينه وبين المتلقي مادامت هذه الذاكرة عاملا مشتركا بينهما.

## ذاكرة مسرحية بذاكرة شعبية مغربية

هذا يؤكد أن أحمد الطيب العلج، مسرحي شعبي مغربي بدلالات مغربية يحضر فيها القول العميق، وتحضر فيها الحكمة البليغة، ويحضر الكلام الموزون المقفى، وتحضر الأحداث التي يستمدها من الظواهر الاحتفالية الشعبية المغربية، فيعطيها حواراً ذكياً ينتقد به الخلل الذي يراه في خلل الواقع، وخلل العلاقات، وخلل التوازن الشعوري والنفسي عند شخوصه وشخصياته الشعبية.

لم يكن أحمد الطيب العلج عصامياً يكتفي بالبحث عن المعرفة لتحقيق رغبة خاصة، أو نزوة عابرة، أو فرحة كاذبة، لقد كانت عصاميته هي إرادته في التعلم، وفي الإنصات إلى نبض المجتمع، والواقع وكلام الناس، وكانت هذه العصامية محفزة له على التعلم من الناس، والتعلم من النصوص

المسرحية، ومن طقوس فاس وعمرانها وأجوائها الناطقة بالتاريخ وبالتراث الشعبي ومن أغاني الحياة فيها، وكانت عصاميته - أيضاً - محفزة على النهل من قصائد الملحنون، ومن التراث الأندلسي، ومن القوافي والأمثال، ومن مشاهدة احتفالات جامع الفنا بمراكش. هذا الخزان المعرفي الذي امتلكه من إنصاته إلى التراث الشعبي المغربي، ومن عصاميته كان التلقيح المعرفي الذي جعله يكون قارئاً جيداً للنصوص المسرحية العالمية، وجعله لا يقيس برؤية الآخر المسرح المغربي، ولا ينقل الحوارات وبنيات المسرحيات إلى مقتبساته، لأنه بهذا التلقيح كان يخصب تلك النصوص بما تعلمه من مجتمعه ومن تراثه ومن اجتهاده الذي أخرجه من حرفة «النجارة» ليدخله عالم الإبداع الحقيقي، وجعله رمزاً من رموز المسرح المغربي بكتابات أهمّ ما فيها هي مغربيتها، وأهم ما في مغربيتها هي مواضيعها الجريئة وقضاياها المغامرة التي تبني رؤيتها الشعبية دون السقوط في الشعبوية الساقطة، أو الانجراف وراء الكوميديا المتهافتة على الكلمات الجوفاء لإضحاك المتلقي في غياب عمق لموضوع الضحك.

سمة عصامية أحمد الطيب العلج قادته إلى أفق لم يصل إليه كاتب آخر في تأصيل المسرح الشعبي الكوميدي في المغرب، لأنه استطاع أن يحقق مسافة بين المسرح الغربي وبين كتاباته، وتمكن من أن ينجز احتفالات مسرحية شعبية لها لغتها التي يعرف بها مواضيع لها مواضيعها التي اختص فيها، ولها وظائفها الجمالية الشعبية باللغة، والكلام الذي يفتح وينتج خطاب النقد الاجتماعي على المفارقات الاجتماعية التي تحكم المغرب.

من بين المسرحية والمسرحية التي يتبها العلج نجد أنه يسعى إلى إلغاء هذه «البون» وإلغاء المسافات بين نصوصه المسرحية الشعبية، وكان يصر على كتابة مسرحية واحدة بمواضيع وقضايا مغربية مختلفة يأتي اختلافها من طبيعة تعامله مع الواقع ومع ذاكرته ومع خزانه المعرفي.

إن تاريخ المسرح المغربي الحقيقي هو التاريخ الذي يتأسس على كتابة النص المسرحي المغربي، وهو الذي يتأسس على التراث المغربي الأصيل، هو الذي يعرف كيف يحاور ويبني جمالية الحوار في بنية الكتابة الدرامية، وهو ما حققه تاريخ أحمد الطيب العلج في تاريخ المسرح المغربي تأليفاً، وإخراجاً، وتمثيلاً، وغناءً، ولحناً، وهو الكاتب الذي تحرر بعصاميته من الجري وراء النصوص المسرحية الغربية بعد أن خبر أسرار الفعل المسرحي، وكتب كتابات مسرحية عرّفت بالمسرح المغربي في كثير من التظاهرات المسرحية في الوطن العربي، بهذا فهو بحق وبامتياز يُمثل ذاكرة مسرحية بذاكرة شعبية مغربية للمسرح الغربي، ومن بين المسرحيات التي تمثل نموذج الكتابة الكوميدية في مسير الكاتب أحمد الطيب العلج مسرحية (الهواوي قايد النسا)، ومسرحية (الأرض والذئاب) التي تحمل خصائص المسرح الشعبي على مستوى شكل البناء، وعلى مستوى الموضوع.

### دلالة المسرح الشعبي في مسرحية (الأرض والذئاب نموذجا )

يمثل أحمد الطيب العلج ظاهرة المسرح الشعبي في المغرب. أولا لأنه استطاع بحسه الشعبي أن يكتسب خبرة كبيرة في الكشف عن أسرار المأثور الشعبي في كتاباته، وثانيا لأنه خبر بهذا الحس الشعبي العناصر التي صاغ بها سخريته ونقده للخلل الذي يعرقل السير العادي والسليم للمجتمع.

هذا الحس الشعبي ظل متحكما في كل النصوص المسرحية التي كتبها أو اقتبسها أو أعدها، فظلت

لغة هذا التراث ناطقة بأحداثها وبخلفياتها الاجتماعية، متحدثة بحديث المرجعية التي نهلت منها، متكلمة بالكلام « الماكر » الذي يصر على إعطاء النص المكتوب خصوصياته لمسرحية القائمة على شعبية اللغة، وعلى تراكيبها المراوغة وذلك داخل بنية عامة هي بنية الظواهر المسرحية الشعبية كما يمثلها الراوي الشعبي، والقصص الشعبية، والنوادر وحكايات المهمشين وذلك بهدف تحقيق مسرح شعبي يخاطب المتلقي المغربي بتراثه وبوعيه الجمعي في عرض شامل يكون فيه الغناء، والحوار، والسخرية، وتعرية الواقع، أساس هذا العرض، وأساس الكوميديا التي حقق فيها تراكما مسرحيا صار نصا واحدا هو كل هذا التراكم الذي تجد فيه شخصية الكاتب واضحة جلية تعلن بصوت مرتفع عن انتمائها لهذا الشكل المسرحي، وتقر من خلال هذا الانتماء أن المسرح ذاكرة، تختزن المرئي والمسموع والمقروء بدءا من فن الملحون، ونوادر جحا، وألف ليلة وليلة، والأحاجي، موصولا إلى موليير، وشكسبير، ولابيش، وبكيت، وجيل رومان، وماريفو، وبومارشي، وغوغول، وبريخت.

من هذا التنوع في الذاكرة يأتي فعل الكتابة، وتأتي مسرحة هذا المخزون الذي وهب للحركة المسرحية المغربية مسرحا شعبيا ممهورا - دائما وأبدا - بالثقافة الشعبية المغربية، موسوما بألوانها وأصواتها وأنغامها التي كتبت «عمايل جحا» و«الأكباش» و«النشبة» و«قاضي الحلقة» و«المعلم عزوز» و«الحكيم قنقون» و«السعد» و«الحمار الشاهد» و« أرض الذئاب » وغيرها من الأعمال المسرحية التي تمكنت من إعطاء فن الكوميديا وجودا متميزا دفع بالحركة المسرحية المغربية إلى الأمام فأقامت هذه الكوميديا قواعد الكتابة المسرحية الصحيحة التي كانت تفتقدها قبل الخمسينيات من القرن العشرين.

لقد استطاع أحمد الطيب العلج أن يقدم للمسرح المغربي عصارة التلاقح، وخلاصة التفاعل بين المرجعيات الشعبية وفن المسرح، وتمكن من إزالة الحواجز التي كانت قائمة بين الكتابة المسرحية والتراث المغربي، فجاءت شخوصه المسرحية الشعبية، ونوع الصراع، ورؤيته المسرحية نتيجة عملية كيميائية انصهر فيها التراثي، والمقتبس، والواقعي.

عندما نقول إن الطيب العلج يمثل ظاهرة المسرح الشعبي في المغرب، فللتوكيد على أن مسرحه معروف بأصالته المحلية ومعروف - كذلك - بمحليته المنفتحة على بعض القضايا الإنسانية كثوابت مشبعة بكل تغييرات الذات في علاقتها بالموضوع المتحول وسط بيئة وزمان ومكان المجال المغربي الذي تأثر به الكاتب.

إننا نقرأ في هذا المسرح اللغة المغرقة في دلالاتها المحلية، ونتابع بشغف « طفولي » وبتطلع المتلهف إلى الأمتع والأجود والأعمق عبقرية اللغة الشعبية ببلاغتها وبشاعريتها وقد تحولت إلى سرد مسرحي تحركه النغمة الأخلاقية بهدف إيقاظ المتلقي من غفوته أو غفلته كي يستمتع بالضحك الغاضب، ويتعرف على مقالب، ومراوغات، وانتهازية الأبطال السلبيين الذي انفضح أمرهم بالمسرح داخل المسرح.

هذه اللغة المسرحية العلجية نجدها تسبر أغوار الأبطال الايجابيين لمواجهة نقيضهم المتمثل في الأبطال السلبيين الذين يستغلون مواقعهم ونفوذهم لتعطيل إصلاح المجتمع كما تقدم مشروعه الحمولة الفكرية لمسرح العلج. إنها اللغة التي تكون معجمها من مفردات ذات الدلالة الواحدة في جل المسرحية : «الرشوة» « استغلال النفوذ» «المحسوبية» «نقد عيوب الناس لأنها من عيوب المجتمع، وعيوب المجتمع من عيوب المسؤولية ». هدف هذه اللغة هو الوصول إلى

أذهان الناس بكتابة «المآسي الضاحكة» المعتمدة على البساطة، وعلى السهولة، وعلى اليسر، وعلى تأصيل القولة المأثورة، بموازاة مع تأصيل الأمثال، والطرائف، لتسهيل مسرحة التراث وجعل الأحداث لا تقوم على صراع الشخوص ـ فقط ـ بل على صراع المواقف، والطباع، والأحداث، والمتناقضات، وهذه إحدى ركائز الكتابة المسرحية عند العلج التي كانت مشروطة بشرطين اثنين هما:

**1 ـ تأصيل لغة الاقتباس وفق العقلية المغربية.**

2ـ تأصيل المسرح بواسطة مسرحة التراث.

هذان الشرطان جعلا اللغة المسرحية مكونا فاعلا في الإنتاج المسرحي لدى العلج الذي اقتنع بأن المسرحية يجب أن تكون منطلقة من قاسم مشترك بين جميع الناس وهو التراث الذي يجمعهم، ويوحد بينهم في زمن الفرجة، ويمكنهم من رؤية ذواتهم في هذا التوحد وقد تواصلت والتحمت لمواجهة غموض وخلل الواقع بالمسرح الذي يقدم رؤية الكاتب لهذا الواقع.

وانطلاقا من هذا الإطار العام الذي يعد بمثابة المفاتيح الأساسية لمقاربة مسرح أحمد الطيب العلج يمكن تقديم مسرحية «الأرض والذئاب» كنموذج حي نقرأ به أسلوب وطريقة إنجاز الكتابة المسرحية عنده ، ونرصد في الوقت ذاته ـ قنوات الاتصال، والتواصل، والتكامل بين هذه المسرحية وبين باقي مسرحياته الأخرى التي أطرها فعل الاقتباس، والتأليف، والإخراج، والتمثيل كما أسسه الطيب العلج في جل أعماله.

تبرز ملامح المسرح الشعبي في هذه المسرحية بالمضامين التي قدمتها القصص الأربع التي يمكن اعتبارها مسرحيات قصيرة يوحد بينها الانتماء إلى مسرحية «الأرض والذئاب»، واستعمال المضامين ـ هنا ـ بصيغة الجمع دال على الشكل الذي يوحدها في فضاء واحد هو الارتباط بتقنية الكتابة التي أوجدت ما يشبه بالوحدة الشكلية بين هذه القصص « المسرحة » التي عرضها أمام المتفرج.

و يمكن بعد هذه الخاصية التي برزت في مسرح أحمد الطيب العلج بكثافة تركيز الصورة الحقيقية للتجربة المسرحية المغربية عند الرواد، كما قدمها بشكل أكثر دراية وعمق الجيل المخضرم الذي كان يبحث عن امكانات تأصيل الظاهرة المسرحية في المغرب بهذه المضامين وبهذه التقنيات التي تدل على نمط التفكير، وتدلّ على نوع الثقافة، ونوع الأهداف المتوخاة من الممارسة المسرحية عندهم، وهي رأب الصدع الموجود في المجتمع وفي شكل التعبير عنه، وترميم مكونات المجتمع المتداعية برؤية إصلاحية أبرزتها هذه المسرحية بخطاب أخلاقي، إقناعي، كانت تفرضه الستينيات وبداية السبعينيات من القرن العشرين، والتي أعطتها طقوسية هذا المسرح الشعبي سمات الوعظ، والارشاد، والنقد الاجتماعي.

هذه السمات التي حفزت مسرح الهواة على قراءة هذه الطقوسية لإدراك شروط وخلفيات إنتاجها حيث تكون بعدها وبفضلها جيل جديد من المسرحيين بدأوا يطرحون الأسئلة حول هذا الموجود الذي هو جزء من المشروع المسرحي المغربي، وبدأوا يعيدون قراءة هذا المسرح بأدوات جديدة أساسها الاختلاف، والمغايرة مع هذا المسرح الشعبي، سواء أكان هذا الاختلاف والمغايرة في كتابة النص من منطلقات مغايرة، أو كان في نوعية الثقافة المسرحية المبحوث عنها، أو في نوعية العلاقة بين الممارسة المسرحية ووظيفتها الفنية والجمالية والتاريخية.

لقد أدرك أحمد الطيب العلج طبيعة هذا الاختلاف، وعرف حدود هذه المغايرة، لكنه في إدراكه كان مصرا على الدفاع عن مشروعه المسرحي على مستوى بناء النص ذاته، أو تقديم المضامين الأخلاقية التي هي رافد أساسي للخطاب المسرحي لديه، وتقدم مسرحية «أرض الذئاب» قناعته بجدوى المسرح الذي يدافع عنه انطلاقا من ثوابت الكتابة عنده التي كانت هذه المسرحية صورتها الحقيقية المكونة من:

1. كسر الإيهام المسرحي بإقناع المتفرج أنه أمام لعبة مسرحية.

2. جعل الراوي وزوجه - في هذه المسرحية - أداة كسر هذا الإيهام، وأداة ربط بين قسمي المسرحية، وأداة ربط الأربع قصص المكونة لهذين القسمين.

3 . في هذه المسرحية نجد مسرحية لأربع قصص شعبية تم سرد أحداثها خارج ضوابط الزمان والمكان.

4. توظيف لعبة التمثيل داخل التمثيل.

5 . الأسماء في الغالب مجردة من كل هوية واضحة.

6. عرض الحالات التي تقدمها هذه القصص / الحالات واللجوء إلى القاضي لإصدار أحكامه.

لقد عمل الطيب العلج - قدر الامكان - عن إشكالية اللهجة المحلية، وعن بلاغة اللغة الفصيحة، واعتمد على لغة مبسطة مسكونة بالمرجع القرآني وبالأحكام، وبالأمثال لبناء هذه المسرحية لتناول قضايا قدم عناوينها كالتالي:

1. دائن ومديون.

2. نزاع في أمر شركة.

3. قضية الأرض شعار الأرض لمن يحرثها.

4. نزاع في خطبة فتاة.

هذه القضايا بهذا الشكل تحيل على نوع المواضيع التي كانت تتحكم في الإنتاج المسرحي عند أحمد الطيب العلج، وتلفت انتباهنا إلى إرهاصات الانتقال من السكيتش التلقائي، وكيف كان الدخول إلى المسرحية القصيرة التي تعد لبنة أساسية في كتابة الكوميديا عند الطيب العلج. ومسرحية «الأرض والذئاب» تمثل هذه النقلة النوعية في الكتابة المسرحية الشعبية.

كثيرة هي المسرحية التي كتبها أحمد الطيب العلج لكابة الزمن المسرحي المغربي، وكثيرة هي المراحل التي وثق بها سمات وخصوصيات الكتابة الكوميدية الشعبية، وهو في فعل الكتابة، وفي فتح المصادر، والمراجع المختلفة على عشقه للمسرح كان يكتب الواقع بما يريده أن يكون خطابا للنقد، ودعوة للتفاهم، والحوار، لكنه في كل مسرحياته ظل وفيا للخط الذي تبناه لتجربته وهو جعل المسرح منبرا لإصلاح :إصلاح المسرح أولا، وإصلاح المجتمع ثانيا، وبين إصلاح المسرح، وإصلاح الواقع تبقى عصاميته هي ثقافته التي تكلمت في كل مواقفه في هذا الإصلاح.

# الفنان الراحل الطيب العلج في مرآة المسرح المغربي

### حسن بحراوي

عندما يحين وقت التأريخ للمسرح المغربي الحديث ذات يوم، لابد أن نجد فيه مكانا مريحا يليق بقامة هذا الفنان العصامي الذي ترك على أعناق أبناء جيلنا من الباحثين وجمهور المسرحيين والفلكلوريين المغاربة دينا هائلا لابد أن نؤديه كاملا لذكرى هذا الرجل العملاق الذي وضع للمغاربة منذ وقت مبكر خارطة طريق للتأليف المسرحي والإبداع الشعبي..

وبالفعل فقد حمل الراحل على عاتقه، صحبة ثلة من رفاقه الرواد من أمثال عبد الله شقرون وعبد الصمد الكنفاوي والطيب الصديقي، مهمة تدشين عهد جديد للمسرح المغربي يغادر فيه محطة التمثيليات التهذيبية ذات المنحى الوعظي الساذج، ولحظة المسرح الفطري القائم على الفكاهة الإثنية وقليل الاهتمام بالأمور الفنية والجمالية، وتعهّدوه بالرعاية والتجويد إلى أن تحوّل على أيديهم إلى ممارسة عضوية راقية تأخذ نفسها بالجدية اللازمة واحترام المعايير الأكاديمية المكرسة والارتباط بالجذور الذي لا يحول دون الانفتاح على التجارب الكونية الرائدة.

ولم يقنع العلج بالتأليف والاقتباس المسرحيين ولا بالتشخيص التمثيلي ذي النكهة الشعبية الأصيلة، بل قدّم باليد الأخرى مساهمته المشهودة في مجال الكتابة الزجلية التي حقق فيها ما نعرفه من ريادة وتميّز، كما فتح أعين المغاربة على كنوز تراثهم الشفوي من خلال ما دأب على تقديمه من برامج تثقيفية في الإذاعة والتلفزيون، وما ألّفه من كتابات حول التقاليد والعادات التي أصبحت في حكم المنقرضة اليوم..

كل ذلك وأكثر فعله الطيب العلج بكامل الاقتدار والموهبة والتواضع، ولذلك فهو يستحق منا أن نكرّمه ليس بالطريقة الكرنفالية أو الفولكلورية المعهودة، ولكن عن طريق الإنصات إلى نبض تجربته الإبداعية والبحثية، وتشجيع الشباب على الرفد منها واتخاذها دليلا في التعاطي مع الظواهر الثقافية والاجتماعية من منطلق وطني لا شبهة فيه.

وكان هذا الفنان قد ازداد بحي الحمام بمدينة فاس العتيقة في سبتمبر من سنة 1928 لعائلة ذات أصول أندلسية تلمسانية، وارتاد الكتّاب القرآني على مألوف مجايليه واكتوى بنار الفقيه الذي حملته قسوته المفرطة على الانقطاع عن الدراسة كما يسجّل ذلك في قصيدته الشهيرة التي أنشدها له الفنان الراحل أحمد العمري..وفي أعقاب ذلك ألحقه أهله بورشة للنجارة ليتعلم مبادئ مهنة كانت لها قيمة رفيعة في ذلك الزمان. وخلال هذه الحقبة المبكرة، سوف يتاح له وهو يافع أن يشهد لأول مرة سنة 1937 عرضا مسرحيا هو تمثيلية "قف أيها المتهم" للمسرحي الرائد عبد الواحد الشاوي

ممّا سيفتح وعيه على هذا اللون التعبيري الجديد ويشجعه على تجريب مواهبه التمثيلية في جلساته مع أقرانه.. انتهاء بسعيه إلى الانخراط في إحدى تلك الجمعيات المسرحية التي كانت قد بدأت تتكاثر في أحياء مدينة فاس متخذة من التمثيل وسيلة لإشاعة الأفكار الوطنية وتكريس الهوية المغربية..

وخلال تلك الجلسات الطويلة في محيط ورشة النجارة بحي الدوح الأرستقراطي آنئذ، أثارت انتباهه نقاشات أبناء الحي من الشباب المتمدرس وعمّقت أسفه على كونه لا يستطيع مجاراتهم بسبب ما صار في البال من عدم إكماله لتعليمه، ولكن أحد رفاقه سيتطوع ليشاركه مغامرة التعلم ويرشده إلى قراءة الحروف الأبجدية ثم تركيب الجمل وأخيرا القراءة الشغوفة لكل ما يقع يده من كتب ومجلات وقصص وسير شعبية ومسرحيات مترجمة ودواوين شعر.. إلخ

ومع أنه كان ينظم القصائد الزجلية وينشدها أمام أصدقائه من الذاكرة قبل أن يتعلم القراءة والكتابة، فإنه الآن وقد جاوز المرحلة الحاسمة صار بوسعه أن يخوض في تجربة الكتابة بالمعنى الأدواتي للكلمة ويشرع في تدبيج محاولات أدبية بالعربية الفصحى والعامية تدور في فلك النوادر والمواقف الضاحكة وكل ما ينسجم مع روحه المرحة ومزاجه الساخر.

وسوف تسجل سنة 1949 للحظة انقلابية في حياة العلج الشاب عندما ستتيح له الظروف القيام بأول دور تمثيلي تعويضا لأحد الممثلين الغائبين عن تداريب مسرحية "بين الأمس واليوم"، ولمّا كان الدور صامتا فقد عمد صاحبنا إلى ارتجال حوار ساخر حدث أن أثار إعجاب المخرج الطيب الإدريسي بل حمله على إعادة النظر في المسرحية ككل بأن وسّع من ذلك الدور الصغير حتى جعله شخصية مركزية..

وهكذا كانت الفطرة والصدفة وحدهما مدخله إلى ممارسة المسرح الذي أصبح الآن أحد أعضائه اللامعين في مدينة فاس، وخاصة ضمن فرقة "شباب الفن" التي ستكون أول من تمثل له تمثيلية بالدارجة المغربية بعنوان "عمّي صالح" وتدور حول حرية الفتاة المغربية في مواجهة أقطاب المجتمع التقليدي، ثم تمثيلية "الحاج بناصر" التي تندد بالممارسة الاستعمارية التي تزيف الإرادة الشعبية وتستغل جهل المواطنين بمدونة حقوقهم.

وستأتي بداية الخمسينات (صيف 1952) لتفسح له المجال للمشاركة في أول تدريب مسرحي وطني يعقد في غابة المعمورة مؤطرا من طرف مجموعة من الفنيين الفرنسيين (شارك نوك وأندري فوازان) وتتيح له التعرف على طائفة من المسرحيين المغاربة الشباب كالكنفاوي والصديقي والطاهر واعزيز وخاصة عبد الله شقرون الذي سيقتبس مسرحية "إبراهيم ابن الأدهم" ويتوفق فيها العلج بدوره الصامت لمدة فاقت الساعتين. وهنا لابد من وقفة نعرض فيها لهذا الحدث الذي سيشكل انعطافة أساسية في مسار هذا الفنان نادر المثال.

لقد دخل العلج هذا التدريب المذكور بصفته متدربا في ورشة النجارة والديكور، ولكنه سيغادره وقد تسلّم أوراق اعتماده ككاتب مسرحي لم يعد باستطاعة أي مدّع التشكيك في موهبته. وتفصيل ذلك يتضمن بعض الغرابة والمفارقة، ولكنها من جنس الغرابة التي تؤدي إلى انبثاق العباقرة من تربة العادي والعابر، ومن طينة المفارقة التي تجود بها لحظة لا يتوقع أحد حلولها اللهم في الخيال..

كان الثلاثي (الكنفاوي، واعزيز وفوازان)، وهم قادة التدريب، يختلون كل مساء بعيدا عن أعين الشباب من الممثلين والفنيين للتفرغ لقراءة ومناقشة مسرحية "حلاق إشبيلية" للفرنسي بومارشي بهدف إفراغها في قالب مغربي، أي عمليا لمغربتها كما نقول اليوم، ذلك أنهم ظلوا يعتقدون مثل عرّابهم جان فيلار، مدير المسرح الوطني الشعبي ومؤسس مهرجان أفينيون للمسرح، بأن داخل كل ثقافة، حتى عندما لا تكون لها صلة بالمسرح، توجد طاقات درامية خبيئة لا يكون على المرء سوى نفض الغبار عليها

وتكييفها مع الأوفاق والأساليب الفنية العصرية لتصير فرجة رائقة بنكهة محلية تغنيها وتغتني بها. وقد واظب العلج الشاب على إتيان محاولات عديدة لمشاركة المجموعة عملها ولكن الأبواب كانت توصد في وجهه كل مرة، بل كان الكنفاوي يصيح فيه بلهجته الشمالية: "سير اعطنا التيساع أذاك الفاسي.." غير أن اليأس لم يكن يتسرب إلى وجدان العلج بل وبدا أنه يعتبر ذلك الصدود أمرا مستلطفا آتيا من جماعة الكبار هؤلاء، كيف لا وهم لا علم لهم بمؤهلاته الخفية ولا يعرفون أي عقل سيخسرونه بمواصلة عدم الترحيب به في دائرتهم...

وستسنح المناسبة عندما سيعلم عن طريق الصدفة بعنوان النص الذي تعمل عليه الجماعة، وعندها لن يضيّع العلج أية دقيقة بعد هذا الاكتشاف الانقلابي وسيبادر مستعينا ببعض أصدقائه ممن يتقنون الفرنسية إلى الحصول على نسخة من المسرحية ويجاهد في وقت قياسي لتحرير المشاهد الأولى في لغة عامية شائقة ويُنطق الحلاق الإشبيلي المعلوم بكل ما اكتنزته ذاكرته من العبارات والأمثال والقفشات..

وعندما حلّ ذلك المساء الصيفي المشهود طرق العلج الباب على جماعة المؤلفين المعتزلين في خلوتهم الإبداعية ولم تصرفه عنهم هذه المرة عبارات عدم الاستجابة المألوفة ولا الغمز المبطن للكنفاوي، وظل مسمّرا حتى أذن له بالدخول وألحّ حتى قبلوا الاستماع إلى محاولته، وعند ذلك الحد، عند ذلك الحد فقط، استدار للانصراف إلى حال سبيله كمن انتهى من مهمة خطيرة تاركا الجماعة بين الإعجاب الذي يبلغ الذهول، والاستحسان الذي يجاوز كل وصف..ولكن هيهات أن يتركوه وشأنه منذ الآن بعد كل ما سمعوه منه، فقد أمر الكنفاوي على الفور أن تخصص له غرفة في جناحهم، ونفحه مبلغا محترما بمقاييس ذلك الوقت لاقتناء بذلة جديدة وربطة عنق تليق بالكاتب المؤلف الذي صاره قبل لحظات، وأبلغ زمرة زملائه في الورشة بأن صاحبهم قد طلّق النجارة وصناعة المناظر وصار من الآن فصاعدا مرتبطا بالكتابة وصناعة الفرجة.

وقد أسفرت هذه التجربة التي ستوقّعها الجماعة باسم "عطاء وكيل" عن نتائج باهرة حيث أنتجت لنا طائفة من المسرحيات الناجحة منها ما هو مستمد من التراث الشعبي ومؤلف تأليفا جماعيا مثل مسرحية "الشطاب" (1955)، وما هو مقتبس عن الريبرتوار الأجنبي كمسرحية "المعلم عزوز" (1953) المأخوذة عن "حلاق إشبيلية" لبومارشي ومسرحية "عمايل جحا" (1956) المقتبسة عن "حيل سكابان" لموليير، ومسرحية "مريض خاطرو" (1958) المقتبسة عن "المريض بالوهم" لنفس المؤلف الفرنسي..وقد شارك المغرب في شخص "فرقة التمثيل المغربي" المنبثقة عن هذا التدريب ببعض هذه المسرحيات في مهرجان مسرح الأمم بباريس ونال عنها ما نعرفه من التنويه من طرف النقاد الفرنسيين والاعتبار غير المتوقع تقريبا من طرف الجمهور.

ويذكر أن اسم "عطاء وكيل" الذي ذاع صيته منذ ذلك التاريخ ما هو في الحقيقة سوى تركيب ذكي من الحروف الأولى لأسماء الفنانين الأربعة، الطاهر واعزيز الذي سيغادر الميدان مبكرا سنة 1957 وينقطع لتدريس الفلسفة في كلية الآداب وقد ألّف أخيرا كتابا عن ذكرياته في فرقة المعمورة، وعبد الصمد الكنفاوي الذي توفي سنة 1976 بعد حياة حافلة راكم فيها العديد من الأعمال لعل أشهرها مسرحية "بوكتف" التي سُلّط عليها سيف الرقابة أكثر من مرة، وراحلنا العزيز أحمد الطيب العلج الذي دشن من خلال هذه التجربة انطلاقته المدويّة في عالم التأليف والاقتباس المسرحيين وسيبصم بطابعه مسيرة المسرح المغربي الحديث برمته.

وستتواصل هذه الانطلاقة باتجاه العلج إلى التأليف التمثيلي الاذاعي حيث ستحرز مسرحيته "المعلم رزوق" سنة 1953 على الجائزة الأولى في المباراة التي نظمها قسم التمثيل للاذاعة المغربية تشجيعا للمواهب وحفزا لشبيبة المؤلفين على المغامرة

في هذا المجال الذي كان ما يزال بكرا ويعاني من شحة المحاولات..أما سنة 1954 فستكون نقطة حاسمة في مساره المهني عندما سيغادر الهواية بلا رجعة ويلتحق بالقسم المسرحي لمصلحة الشبيبة والرياضة حيث ستتقدم له الوسائل المادية واللوجستيكية لخوض تجربته المسرحية الشخصية تأليفا وتمثيلا وإخراجا..

ولمواصلة تجربته على الخشبة المغربية سوف يؤلف العلج مسرحيته "ملاّك الدويرة" التي ستقدمها فرقة التمثيل المغربي سنة 1954 وتنال جائزة التأليف المسرحي سنة 1955، ثم مسرحية "البلغة المسحورة" المأخوذة عن خرافة مغربية ويعالج فيها آفة السحر والشعوذة والتي سيضمّنها العديد من أزجاله الشعبية، واعترافا بمجهوداته في الكتابة والتنظيم سيعيّن سنة 1960 مسؤولا على إدارة هذه الفرقة ويختار للعمل إلى جانبه زمرة من الفنانين الشباب أمثال سعيد عفيفي وعبد الصمد دينية والبشير السكيرج وأحمد العلوي وفريد بنمبارك وعائد موهوب..

وخلال بحر الستينات سينصرف الفنان العلج إلى التنويع على سجّلات مسرحية أخرى لم يسبق له أن خاض فيها من قبيل المسرح الملحمي الذي سيؤلف فيه برفقة مصطفى القباج مسرحية "الملوك الثلاثة" تخليدا لذكرى معركة وادي المخازن، والمسرح الشامل الذي سيقدم ضمنه مسرحية "بناة الوطن" وهي أوبريت زجلية سيلحن أغانيها محمد بنعبد السلام والعربي الكواكبي ويخرجها عزيز السغروشني، ثم ينعطف إلى الأفق العربي فيكتب بصحبة القباج مسرحية "دعاء القدس" حول القضية الفلسطينية، والمسرح الاجتماعي الذي سيقدم في إطاره مسرحيته "عمي المكي ووليداتو" حول موضوع تعدد الزوجات وكثرة الأطفال، ثم يعود إلى الاقتباس عن موليير فيقدم رائعته "ولي الله" عن مسرحية طارتوف، و"الفضوليات" عن "النساء العالمات"، ويقتبس "جلباب الأبهة" عن "المعطف" للكاتب الروسي غوغول، ويختم بتأليف تحفته "حليب الضياف" التي يندد فيها بالعطالة ويحثّ على فضائل العمل وترك الخمول، وهو العمل الذي سينال عليه جائزة المغرب لسنة 1972..ويذكر أن معظم هذه المسرحيات قدمت في إطار فرقة المعمورة التي كانت تملأ الدنيا وتشغل الناس خلال الفترة ما بين 1966 و1974.

وسوف يدشن العلج حقبة السبعينات بتأليف عمله الرائد "القاضي في الحلقة" وهو العمل الذي سيكون لحظة فارقة في مسار المسرح المغربي فنيا باستيحائه للفرجات الشعبية، وموضوعيا بانتقاد رجال البدل السوداء من أهل القضاء مما سيعرض المسرحية لسهام النقد وأحيانا للرقابة، وبعد ذلك سيقوم بمغربة مسرحية "الحكيم قنقون" عن "كنوك" لجول رومان، ومسرحية "الحاج العظمة" عن "المثري النبيل" لموليير، كما سيؤلف مسرحية "النشبة" التي تناول فيها آفة الرشوة معالجا إياها انطلاقا من حدوثة شعبية..ومعظم هذه المسرحيات سيقوم بإخراجها عبد اللطيف الدشراوي أو عبد الصمد دينية ضمن فرقة القناع الصغير التي ستأتي لتملأ الفراغ بعد حلّ فرقة المعمورة طيبة الذكر.

خلال الثمانينات سيحين الوقت لاستراحة المحارب، على الأقل على مستوى الكتابة والتأليف المسرحيين، وسيواصل العلج العمل مخرجا وممثلا لأعماله السابقة في إطار فرقة المسرح الوطني محمد الخامس، وسيدخل بذلك في مرحلة يمكن وصفها بمرحلة الإعادات التي ستقوده إلى التقاعد الإداري سنة 1992..

وبما أن الفنان لا يتقاعد، أو هو يتقاعد عن شيء ليتفرغ لشيء آخر، فإننا نجد العلج ينصرف بكامل جهده إلى الاعتناء المجدد بقطاعين ظلا يشغلان باله ويأخذان باهتمامه كل مأخذ.

وأما القطاع الأول فهو فن الزجل الغنائي الذي لم يتوقف العلج قيد حياته عن الخوض فيه بكل التميز المتوقع من فنان تربى في بيئة تحتفي بالتراث الشعبي من ملحون وأندلسي وعروبيات، واستأنست

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

أذناه منذ نعومة أظافره بأزجال التهامي المدغري والجيلالي متيرد والغرابلي وسيدي قدور العلمي... حتى أنه بدأ يقول الشعر العامي قبل أن يتمكن من أبجديات القراءة والكتابة، فكان رفاقه يدوّنون نيابة عنه ما تفيض به قريحته الغضة، مبتدعا في ذلك طريقته الزجلية الخاصة التي اختط فيها أسلوبه وأوزانه وعوالمه المستمدة من موهبته وفطرته التي جُبل عليها. وربما كانت ميزته الأساسية في هذا السياق أنه، إلى جانب نظمه في الموضوعات التقليدية، العاطفية والدينية والوطنية، حرص كل الحرص على أن ينقل لنا في قصائده مظاهر الحياة اليومية للإنسان المغربي حتى تحوّل الزجل على يده إلى سجل للمعيش اليومي لمواطنيه في ساعات فرحهم وحزنهم، وفي لحظات احتفالهم وتصوفهم..

ومن هذا المنطلق أسهم بدور خلاق في إطلاق شرارة الأغنية المغربية العصرية عشية الخمسينات فترددت أشعاره على أوتار فنانين لامعين أمثال عبد القادر الراشدي وعبد الرحيم السقاط ومحمد بنعبد السلام..وصدحت بها أصوات رائدة كمحمد فويتح والمعطي بلقاسم ومحمد المزكلدي وعبد الوهاب الدكالي وعبد الهادي بلخياط ومحمد الحياني ونعيمة سميح وسميرة بنسعيد..

ومَن من المغاربة ينسى أغاني خالدة من مثل "علاش ياغزالي" و"بلغوا سلامي" و"ما أنا إلا بشر" و"اهدى لي صورتو" و"كيفاش قلبي ينساك" و"كتعجبني" و"اديني معاك" و"يا ذاك الإنسان" وغيرها من الروائع التي أطربت الأذن الوطنية والعربية وما تزال.

وأما القطاع الآخر فهو يمثل امتدادا لما دأب عليه العلج منذ شبابه من الاعتناء بالتراث الشعبي الذي ظل يستوحي حكاياته وخرافاته في مسرحياته، ويستلهم أشكاله في عروضه من حلقة وبساط وفنون الراوي وسوى ذلك مما صار بعضه في حكم المنقرض بسبب موجة الحداثة غير محسوبة العواقب. وقد جمع الفنان من متون هذا الموروث الشعبي الشيء الكثير ونشر أمشاجا منها في مجلدين صدرا عن وزارة الثقافة ونفذا من السوق قبل وقت طويل، وفيهما نقف على عمق اطلاع الرجل على منحنيات الذاكرة الشعبية المغربية ومأثوراتها المتوارثة جيل عن جيل والتي تعاني اليوم من الانقطاع والاندثار الوشيك. ولابد أن الحاجة لا تزال قائمة إلى إعادة نشر هذين العملين على نطاق أوسع من طبعة محدودة شبه رمزية، وإلى مزيد التحرّي فيما يكون قد خلَفه الراحل من بحوثه التراثية ومخزونه الإثنوغرافي والسعي إلى إخراجه إلى النور لفائدة أجيال القراء القادمة.

وأما بعد، فقد رحل عن عالمنا هذا الرائد العصامي الفذ من رواد ثقافتنا المغربية الحديثة بعد أن جاب بالمغاربة كافة التيارات المسرحية التي ما كان لهم أن يطلعوا عليها لولا أن قام هو باجتراحها وعرضها عليهم في حلَة قشيبة تلائم ذهنيتهم ولا تستفز ثوابتهم، وبعد أن قضى سحابة عمره في تشنيف أسماعنا بالكلام الموهوب الذي كان يبرع في استقطاره من صميم الوجدان الشعبي العميق والارتقاء بأدائه إلى مرتبة عالية من الجودة والسلاسة، وهو قد زاد على ذلك بأن خاض لصالحنا تجربة خصيبة في التفاعل مع التراث اقتباسا واستلهاما وتدوينا وجمعا..وحقق بصنيعه ذلك تلك المعادلة الصعبة التي تقضي بإقامة المصالحة التاريخية بين العتاقة والحداثة، بين الإقامة في الماضي والعيش في المستقبل..وهو يستأهل بذلك أن ينام قرير العين في مثواه الأخير لأنه أفاض موهبته على أبناء شعبه ولم يبخل على مواطنيه بعصارة فكره وزبدة إبداعه.

# العلج بالتامغربيت

## سلطة الكلمة في فصيح ودارج المنثور*

**عبد المجيد فنيش**

تتداخل ألوان التعبير في إبداعات أحمد الطيب العلج بشكل انصهاري لا يخلو من لمسة العالم الكيميائي، وتتوحد هاته الألوان لتشكل خصوصية العلج كرجل كلمة قبل أي شيء آخر.

ويمكن اعتبار المزيج السحري بين الكلمة الشعرية والكلمة الدرامية (المسرحية – المشهدية) المظهر الأكثر وضوحا وجلاء وربما اكتمالا في تجربة العلج التي أخذت خصوصيتها وبالتالي تفردها وقوتها من انصهار اللونين المذكورين.

تداخل الشعر مع الكلمة المسرحية أمر لازم العلج منذ أن أعلن نفسه ككاتب يخط أولى محاولاته المسرحية في مدينة فاس حين أثث نصه الأول "الحاج بناصر رئيس الغرفة التجارية" بأزجال اعتبرها بعض نبهاء تلك الأيام إشارات أولى على ميلاد شاعر شعبي.

لقد اعتمد العلج في كتاباته المسرحية مقتبسة أو مؤلفة على قوة الكلمة مع إصراره على أن تكون هاته الكلمة ذات نفس موسيقي، أي أنها تخضع لضابط إيقاعي إلى جانب لزومها بروي (قافية).

إن العلج حين يلجأ إلى "قوة الكلمة" في الكتابة المسرحية (التي لا تقوم على الكلمة فقط) فإنه بذلك يلح على أن يعيد المسرح إلى أصوله حين التصق بالكلمة أولا والشعرية على وجه الخصوص، حتى أن "أرسطو" حين أراد أن يقعد الدراما، فإنه سماها "فن الشعر".

والأكيد هو أن العلج حين يربط الصياغة المسرحية (التي هي حبكة درامية أولا) بسلطة الكلمة، قد فعل ذلك بعفوية وفطرة ابن فاس الذي تربى في أحضان أسرة تعيش يومها في ظلال الكلمة المغربية وأساسا الملحونية والأمثال الشعبية وعروبيات ورباعيات نساء فاس اللواتي كانت والدته إحدى أبرزهن.

والملحون عند المغاربة هو ذاك الشعر الذي يقال فيه: "فراجتوفكلامو"، بمعنى أن لا سلطة فيه إلا للكلمة التي تقتضي مستمعين منصتين يلتقطون كل شيء ويحولونه مباشرة إلى صور، تماما كما يفعل المستمع إلى التمثيلية الإذاعية التي من المفروض أن تزاوج بين سيرورة الحدث وبين الوصف التكميلي.

وأحمد الطيب العلج هو واحد من الأوائل الذين أسسوا ثقافة "السماع" و"الاستماع"

ولذلك فإنه ظل وفيا للكلمة حتى حين يتعامل مع مجال مشهدي بصري بامتياز.

ولتوضيح هذا، تكفي الإشارة إلى أن العلج حين تعامل مع "التلفزيون" خلال مراحله الأولى في المغرب، فضّل أن يكون راويا وحكواتيا وقاصا وشارحا مفسرا للكلام في العديد من البرامج "الكلامية" من قبيل "كذا وكذا"، "طبايع الناس" "عندي سؤال" عمي رمضان "لسانك حصانك" و...

ولأنه يؤمن بسلطة الكلمة حتى في ما هو مشهدي، فإنه جعل هاته الكلمة شعرية قابلة لأن تؤدى في شكل غنائي قريب من تقنية المونولوج الغنائي كما ورثناه من تأثير السينما المصرية مع إسماعيل ياسين،

شكوكو، والنابلسي على وجه الخصوص، وأساسا من موروثنا الشفاهي.

ولعل تجربة العلج مع المونولوجات الغنائية التي أداها أساسا المرحوم الممثل أحمد العماري خير مثال على هذا الاختيارومنها: "أنا صايم"، "سير بالمهل"، "حكايتي مع نسيبتي" و...

أحمد الطيب العلج عمق هذا الاختيار حتى حين استنبت روائع موليير وجعلها مغربية محضة بفضل أزجاله التي ضاهى بها أشعارموليير خاصة في "ولي الله" "الحاج العظمة" "عمايل جحا" "الحكيم عاشور" "طالب ضيف الله" و...

لكن ستبقى قصيدة "ما أنا إلا بشر" النموذج الأكثر تعبيرا على أن العلج الزجال هو نفسه العلج المسرحي، إذ أن هذه القصيدة - كأخريات - لم تكن في البداية إلا تأثيثا زجليا في مشهد من مشاهد مسرحية "ولي الله" كما كان الأمر - وللتأكيد - بالنسبة لقصيدة "جاري يا جاري" التي انطلقت كمشهد غنائي في العمل الاستعراضي "نحن" لتصبح بعد ذلك أغنية قائمة الذات، بل وتصبح شعار البرامج إذاعية وتلفزية تتناول موضوع الجوار.

ولعل هذا الانغماس اليومي في الكلمة، هو ما جعل العلج في الحياة اليومية المغربية زجالا أبدع أجمل الأغاني التي صنعت أبرز النجوم، وبالتالي فقد توارى وجه العلج المسرحي أمام رمزية العلج الشاعر.

فلقد فاق مجموع قصائد العلج التي أداها عشرات المطربين المغاربة 250 إبداعا، في حين لم يتم تلحين عدد مماثل من قصائده إلى غاية مارس 2013.

ولكن العلج الذي لا يقبل القسمة مطلقا ويأبى إلا أن يكون المبدع الشامل متعدد ألوان التعبير، سرعان ما يحدث ذلك التوازن لمكونات عالمة في مخيلة وذاكرة المتلقي، وذلك بحضوره كمالك لناصية الكلمة وهذه المرة ككاتب حوارات العديد من أشهر الأفلام التي أسست للسينما المغربية، والأخرى التي أعادت الجمهور إلى الفيلم المغربي، ابتداء من كتابته لأول سيناريو سنة 1954، وصولا إلى 2003 مع فلم "جارت أبي موسى".

امتلاك ناصية الكلمة الشعبية عند العلج يوازيه تملك مماثل لأختها الفصيحة، إذ أن العلج مبدع أكثر من خمسمائة زجلية غنائية وأكثر من خمسين مسرحية دارجية هو نفسه مبدع أكثر من ثلاثين نصا مسرحيا بلغة فصحى، وكذا مئات الدراسات والأبحاث والتقييدات التي شملت الأمثال الشعبية والحكايات والخرافات، إلى جانب المحطة الأولى في مشروع السيرة الذاتية المتمثلة في "البرنيطة" وكذا السيرة الذاتية بالزجل.

و في تجربته الرامية إلى ترويج بعض مظاهر الثقافة الشعبية حقق العلج رقما قياسيا في نقل قصص ونوادر "جحا" إلى اللغة العربية التي هي في متناول الناشئة، وذلك من خلال سلسلة "جحا والناس" حيث أنجز في هذا المشروع الكبير أربعا وستين إصدارا.

إن تملك وامتلاك الكلمة هما ما جعلا العلج المسرحي يعتبر مستنبتا عندما يقتبس، وهما ما جعل العلج الشاعر الغنائي "رجل التامغربيت" بامتياز حتى ارتبطت هاته "التامغربيت" باسمه كلما تعلق الأمر بالإبداع المسرحي والزجلي، ويتبين ذلك في أبهى صورة من خلال المسرحية الغنائية "قاضي الحلقة" التي اجتمع فيها من فنون العلج ما تفرق في غيرها.

ومسرحية قاضي الحلقة هي بنفسها تركيبة لأكثر من مسرحية قصيرة كان العلج قد ألفها في محطات مختلفة.

هاته المسرحية تختزل العلج المسرحي والزجال والملحن في نفس الوقت، وببنائها القائم على توظيف الحلقة كتقنية تمثيلية، فإنها تختزل العلج الفنان المعتز بالفرجات الشعبية التقليدية التي أطلق عليها بعض النقاد تعبير "الفرجات ما قبل المسرحية".

وهكذا سيظل أحمد الطيب العلج رحمه الله المبدع الشامل الباحث الذي راهن على الكلمة

و كذلك على الإيقاع وعلى الفرجة كأدوات تستمد كلها قوتها من ذاكرة المغرب في شقها العربي.

* موجز لدراسة طويلة

# الطيب الصديقي وجدل العقل والنقل

## في مسرحية "أبو حيان التوحيدي"

**لطيفة بلخير**

إن ربط الصلة بالماضي وفق "رؤية تراثية" متماسكة، وتصور فلسفي دقيق لضرورة تمليها شروط الحفر في جذور المعضلات الفكرية والسياسية الراهنة. ومن ثم يتأكد أن استلهام النصوص التراثية، واستيحاء الشخصيات والأحداث التاريخية المشرقة، مسألة لا تكتسب فاعليتها إلا من عمق الإجابة عن هموم العصر. فالتراث هو "نقطة البداية كمسؤولية ثقافية وقومية، والتجديد هو إعادة تفسير التراث طبقا لحاجيات العصر. فالقديم يسبق الجديد، والأصالة أساس المعاصرة، والوسيلة تؤدي إلى الغاية، التراث هو الوسيلة، والتجديد هو الغاية وهي المساهمة في تطوير الواقع وحل مشكلاته، والقضاء على أسباب معوقاته". ولذا، وجب بعث التراث والنظر إليه بوصفه رؤية لممارسة فعل الكتابة، ومصدرا للسلوك ومخزونا قوميا يعد اكتشافه إعادة تركيب لسيكولوجية الإنسان العربي المهزوم تاريخيا وحضاريا. ومن هنا، يظل زرع روح الحرية في أوصال المجتمعات المتخلفة، رهينا بإحياء موروثاتها القومية المتمثلة في أمجاد ملاحمها وبطولاتها الشعبية. وإذا كانت البلاد النامية تشكو على المستوى الإيديولوجي من عدم الوضوح النظري، والتذبذب بين الغرب والشرق، فإن عملية إعادة اكتشاف التراث هي الوسيلة الكفيلة بتجاوز ضبابية الأفق، وتقديم إيديولوجية قومية للبلاد المتخلفة؛ إيديولوجية نابعة من الأرض الأم، ومتجذرة في تربة تاريخ أصيل يحمل الهوية ويؤكد الخصوصية. وحينما تعمد الإيديولوجية الرسمية إلى تكريس سلطانها عن طريق التراث، "إذ لا شك - يؤكد طيب تزيني - أن الرؤية التراثية في كلا النمطين من المجتمعات الطبقي واللاطبقي، ترتبط على نحو وثيق بالإيديولوجية المهيمنة فيها، فلا مناص للأديب الثوري أن يعمل بإلحاح على ترسيخ عناصره الحية المرتبطة بالوجدان الشعبي والضمير الجمعي.

ولما كان التراث هو مبدأ البحث عن شرعية الذات وتثبيت الهوية الفكرية، والإيديولوجية، فإن المناداة بالبحث عن شكل مسرحي نابع من جذور الثقافة العربية، هو بداية تأسيس مشروع نهضوي يرتكز على خصوصية الارث التاريخي. ومن أجل هذا سعى "الطيب الصديقي" من جهته، إلى استثمار التراث الحي القابل للتجدد وبناء جسور التواصل مع الوجدان العربي. وقد تحمل نزعة العودة إلى التراث وعي الأديب بأن السير بالشعوب العربية إلى الأمام لن يتأتى إلا إذا "وعت جذورها في تراثها، وربطت خيوط حاضرها ومستقبلها بما ماثلها وشابهها في صفحات ماضيها القريب منه والبعيد". لكن، على المبدع الحداثي، أن يبعث الماضي مجددا لا مقلدا، "متسلحا بروح الحداثة، تلك الروح الإيجابية، الناقدة التي ترفض الاستسلام لمسلمات

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

التراث"، هادفا إلى تجريب ما من شأنه أن يضيف نقلات جديدة للتجارب الإبداعية في علاقتها برؤية التغير الاجتماعي.

والواقع، أن هذا الحس لم يغب قيد أنملة عن مخيلة "الطيب الصديقي" شأنه في ذلك شأن معظم كتاب الرعيل الثاني من رواد المسرح الحديث الذين استمدوا موضوعاتهم وقوالبهم المسرحية من حكاية السامر، وقصص ألف ليلة وليلة، وملامح السير الشعبية، والتراث الخرافي والتاريخي والأدبي، وخيال الظل، والمقامات، والحلقة وغيرها من الأشكال ذات النفحات التمثيلية.

إن تجربة مثل "أبي حيان التوحيدي" تظل رائدة في مجال الإجابة عن أسئلة المثقف في العصر الحديث، وكذا البحث عن شكل مسرحي صميم. ولم يجنح "الطيب الصديقي" إلى سرد حكاية التوحيدي سوى لكونها أكثر النصوص الأدبية إثارة للجدل، وأكثر ارتباطا بالمثقف العربي وبشعوره الوجداني. إضافة إلى تجذرها في أعماق التراث العربي الأصيل المتناغم وطموحات المجتمع الإسلامي، والمعبر عن مشكلاته وواقع حياته. ولعله الأمر الذي جعل مصنفات "أبي حيان التوحيدي" مخزونا نفسيا، جماهيريا، وجزءا من تركيبه السوسيوثقافي.. فإحياء التراث في وجهه المضيء، "ضرورة واقعية، ورؤية صائبة للواقع. التراث حي يفعل في الناس ويوجه سلوكهم. فبعث شخصية "أبي حيان التوحيدي" بمثابة زرع لروح الحرية والجدل في أوصال المجتمعات التقليدية. ففي الوقت الذي تتفاعل فيه مؤلفات التوحيدي (المقابسات، الإمتاع والمؤانسة، الصداقة والصديق، البصائر والذخائر) مع قضايا العصر الجديد. تتشكل مادة أدبية يتأسس عليها خطاب المسرحية، حيث تستند على الماضي في صوره المشعة، استخلاصا للمعطيات والعبر، واختيارا لحيلة من الحيل الفنية المتحكمة في سبك الأحداث الدرامية وبناء القالب الساحر. ولهذا السبب ظل شعور المؤلف موزعا بين الماضي والحاضر والمستقبل؛ إذ أن رحلة الحلم والتخيل والاستكشاف لا تتحقق لديه إلا عبر هذه الشخصية التراثية العقلانية. يبدو، ارتباط دينامية مؤلفاته الفكرية الجريئة والعميقة بالوعي البرهاني أقوى وأفعل وأسرع في الأدوار الطلائعية التي تتجه فيها الثقافة الإنسانية نحو مستقبلها مشيدة على التساؤل والجدل والاستدلال.

إن مسرحية "أبي حيان التوحيدي" للطيب الصديقي، مسرحية الحاضر في محاكاة نقدية للماضي الذي يحمل الوقائع المروية. وقد أبدع المؤلف بحرية كبيرة وهو يتصرف في الحقيقة التاريخية، بل إن براعته الفنية، تكمن في مدى قدرته على تحويل المادة الأدبية العلمية إلى جوهر إبداعي يجاوز جغرافية المكان، وملابسات الزمان الذي أنتجها. ذلك "أن ما يمكن حدوثه تاريخيا أو فعليا ليس بالضرورة هو الشيء الذي بدونه لا يوجد مسرح تاريخي وإن كان ذلك لا يتنافى مع إمكانية استغلاله دراميا. ولكن الحقيقة التاريخية في الدراما تتخطى الواقع الفعلي". وعلى هذا الأساس، فإن هذه المسرحية لا تخرج عن قاعدة التكامل في الطرح والإنجاز، لأن مبدعها رقم استدلالي صعب في معادلة المسرح المغربي. فهو يركب التجريب لا الناجز أو الجاهز: تراكيبه الدرامية السبعة جاءت مشبعة بالحيل والأساليب والألاعيب والإيحاءات والانزياحات في اللغة والكلام، أي في التعبير الدرامي الحكائي عن رؤيته الجمالية للإبداع عموما، والمسرح خصوصا. وقد أظهرت مشاهد المسرحية عن قوة صنعته في القول والفعل والحركة، متطلعا عبر هذا الثالوث نحو ارتياد آفاق جديدة للكتابة الدرامية المطبوعة بالغرابة والطرافة والدعابة والتعليق والجدل العقلاني والإبحار في علوم الحكمة والشريعة... وغيرها من المواصفات الفكرية واللغوية والدرامية والاستدلالية التي جعلت من هذا النص تركيبا فنيا وبرهانيا ماكرا لا مسبوقا ولا متوقعا، يغرف مواده من متخيل حاذق، وبصيرة نفاذة، ومخزون تراثي يبحث بجدل فكري في أعماق التاريخ العربي الحافل

بالإنجازات الأدبية والفلسفية والعلمية ذات البعد الحضاري، ولا يقف "الطيب الصديقي" مندهشا أمام التراث بل يختار نهج الاختراق في بناء عوالم جديدة مشيدة على المعرفة الموسوعية والفهم والنقد. وما استدعاء شخصية "أبي حيان التوحيدي" لبناء عالمه الدرامي المتخيل إلا لكونها تستجيب لتطلعاته الفكرية وأسئلته الوجودية الحارقة، وقلقه المعرفي المهووس بالتنقيب في مختلف العلوم، سيما وأن أبا حيان التوحيدي يقر بأن من "أراد أن يكون عالما فليطلب علما واحدا، ومن أراد أن يكون أديبا فليسبح في العلوم".

وفي هذا الإطار يشير "طه عبد الرحمان" أن "من المتأدبين الذين اشتهروا بهذا الوصف الموسوعي نخص بالذكر منهم اثنين: أحدهما، الجاحظ الذي جاء إنتاجه أقرب ما يكون إلى العمل الموسوعي الذي يحيط بمعارف وفنون أهل زمانه، والثاني أبو حيان التوحيدي الذي شهد له بالتفنن في علوم عصره من الفلسفة والمنطق والتصوف والكلام والفقه والنحو واللغة والشعر والأدب". ولعله المنطلق الذي حدا بالطيب الصديقي إلى توظيف قائمة من الأسماء التراثية المعروفة بالتفلسف والموسوعية ونقد الواقع واستخدامها لآلة البرهان الاستدلالي العقلاني المنطقي، ومنهم ابن المقفع والجاحظ والتوحيدي والريوندي والمعري وأبي سليمان المنطقي الذين خضعوا للمحاكمة في مشاهد مسرحيته وتركيباتها. ومن ذلك قوله:

**الرئيس**: يا عدو نفسه وجالب حتفه بيده يا شارب سمه بأنفه ويا خانق حلقه، ويا مخرب بيته بساعده، ويا سيء النظر لنفسه، يا جاهلا بحظه، ومتعقبا لحسرته بذنبه، أجبنا: ما هذه المؤلفات؟

**عضنفر**: الصداقة والصديق، المقابسات، مثالب الوزيرين،

**الجماعة**: آه.. مثالب الوزيرين؟ أعوذ بالله من المثالب.

أعرف هذا المؤلف اللعين، أعرفه، إنه مكتوب بمداد السم، العياذ بالله. لا أراني الله مكروها.

**غضنفر**: الهوامل والشوامل.

**الفار**: ألب... الب... البصا...

**أبو حيان**: البصائر والدخائر.

**غنضنفر**: حيلة الأولياء، الإشارات الإلهية، الأوائل والمشايخ، رياض
العارفين، الرسالة الصوفية.

**الرئيس**: أيها الممتع المؤنس، والمفرج المنفس.

**غضنفر**: أجب من له الحل والعقد، ومن له الترصيف والتصريف

أجب الرئيس إرادة الله ؟

أجب من له التأليف والتكليف.

يفصح هذا المشهد عن مؤلفات ومصنفات أبي حيان التوحيدي الموضوعة في قفص الاتهام لما تتميز به من نقد لاذع للتسلط السياسي في عصره، وتعرية لعيوب شخصيات نافذة في الحكم والقضاء، وفضح لسلوكيات الساسة والحكام وذوي الجاه والسلطان. وهو ما يعكس علاقة التنافر والتوتر الحاصل أبديا بين السلطة والثقافة. فصاحب السلطة يتعالى متعجرفا مستبدا مهينا ومذلا للمثقف بينما يسعى هذا الأخير إلى الإطاحة بقداسته وسلطته وهيبته، ولا تكون الغلبة في غالب الأحيان إلا لمنطق الجزر والقتل والتعذيب، يقول:

**الرئيس**: أيها الصاحب والسامع بالأذن دون القلب، ما اسمك ؟

**أبو حيان**: التوحيدي، أبو حيان التوحيدي.

**الرئيس**: أبو حيان التوحيدي. الناسخ الوراق بباب الطاق.

**أبو حيان**: حرفة الوراقة حرفة الشؤم.

**الرئيس**: أيها الحاضر لجثته، الغائب بهمته، أيها الناظر في عطفه،

المتغافل عن سخفه، تغالط نفسك وتستخدم عقلك لشهوتك، وتعفر خدك للذاتك، وتجزع من قوت أيسر حاجة لبدنك من مأكل ومشرب ومنكح.

**الجماعة** : قبح الله سعيك.

**الرئيس** : يا هذا، ذهب اللفظ المنمق، فهات الآن المعنى المحقق،

طال القول المزين فحصل المراد المعين، كثرت العبارات فحقق الإشارات، تردد الهذيان، فقرب أنت البيان، أنت المتهم في العهد الفارسي، عهد صمصام الدولة البويهي.

بعد أن وضع "الطيب الصديقي" كتب ابي حيان التوحيدي بين يدي القاضي للتحقق من مدى نفعها وجدواها وصلاحها لخدمة الفكر والمعرفة والثقافة الإنسانية، ها هو يضع الكاتب في قفص الاتهام بدليل غياب همته، وتغافله، وسخفه، ومغالطته النفس، واستخدام العقل والبرهان، وبراعته في التنميق وتأنقه في التعبيروإخضاعه الكتابة للتأمل والتفكير، وركوبه السجع والثنائيات والازدواج، وأخذه بالتكافؤ والتناظر في تركيب الجمل. فالرئيس، هنا، رمز للسلطة والتسلط. وتجسيد حي لقمع حرية الرأي والكتابة، والإجهاز على المثقف ومصادرة الفكر العقلاني الحر.. وغيرها من سمات الكتابة التي تطبع نصوص التوحيدي بالقوة والغرابة والفصاحة والتقعر اللغوي والنثر العلمي. وهو القائل في نزعة تفلسفية تفاضل بين النثر والنظم "إن الوحدة في النثر أكثر، والنثر إلى الوحدة أقرب، فمرتبة النظم دون مرتبة النثر... والنثر أدل على العقل لأن النثر من حيز السلطة.. والعقل مطلب المعنى.. وما يهدي لهذا لأن الكتب السماوية وردت بألفاظ منثورة ومذاهب مشهورة". ولعلها النظرية النقدية المقارنة التي يستثمرها "الطيب الصديقي" ليصوغها في حوار درامي يلمس إشكالا من الإشكاليات الأدبية التي عالجها أبو حيان التوحيدي في مصنفاته ومؤلفاته المذكورة أعلاه. يقول:

**الرئيس** : لماذا النثر ؟

**أبو حيان** : النثر من قبل العقل، والنظم من قبل الحس.

**الرئيس** : لماذا النثر ؟

**أبو حيان** : النثر من قبل العقل، والنظم فرعه، والأصل أشرف من الفرع.

والفرع أنقص من الأصل.

**الرئيس** : إنك بكلامك هذا تطعن في الشعر والشعراء.

**أبو حيان** : لكل واحد منهما زائفات وشائقات، أما زائفات النثر فهي

ظاهرة لأن جميع الناس في أول الكلام يقصدون النثر.

**الرئيس** : لعجزهم عن الشعر.

**أبو حيان** : قال تعالى" إذا رأيتهم حبستهم لؤلؤا منثورا ولم يقل لؤلؤا منظوما".

إن توظيف الطيب الصديقي لهذا المقطع المفاضل بين الشعر والنثر ينم عن قوة الاهتمام بالعقل والأفكار المنطقية والبرهان والاستدلال الذي يتيح للناقد والأديب الفصل بين دقائق الأمور وسفاسفها. ولا يتوقف "الصديقي" عند حدود هذه المفاضلة البرهانية بل يتخطاها ليطرح في مشاهد درامية عميقة قضايا نظرية عقلانية وفلسفية أخرى تداولها أبو حيان التوحيدي في مصنفاته:

الرئيس : كألف ليلة وليلة، ليالي اللهو والزهو والطرب والفحش.

**أبو حيان** : بل ليال للفلاسفة والمفكرين والأدباء. أتعرض فيها لأهم

مشاكل الفلاسفة، كالبحث عن الروح.

**الجماعة** : أعوذ بالله من الشيطان الرجيم !

**أبو حيان** : والبحث عن العقل.

**الجماعة** : بترت يداك، وساقاك.

**أبو حيان** : والبحث عن القدر.

**الجماعة** : القدر ؟ هذا كفر هذا.

تعكس بنية التقابل والتعارض القائم بين الرئيس والجماعة وبين أبي حيان التوحيدي، تباين الإيديولوجيات الذي يهيمن على واقع الثقافة والسياسة العربية من جهة، ويجسد من جهة أخرى

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

موقف "أبي حيان" الرافض للتفكير النمطي الثابت اللاعقلاني، محاولا اقتراح الفعل التساؤلي المؤهل إلى بلوغ الحقائق التي تجمع بين العقل والقدر والروح. وقد وظف في هذا المجال آلة المنطق بوصفها "آلة عقلية تُكمل بها النفس الناطقة التمييز بين الحق والباطل في الأبواب النظرية وبين الخير والشر في الأبواب العملية". ويعمل "الطيب الصديقي" أيضا على إثارة إشكالية الحكمة والشريعة باعتبارها تقليدا كان سائدا في الممارسة الفكرية التراثية التي استفادت من المتكلمين في مسألة العقل والنقل.

**الرئيس** : هراء ! إن الفلسفة لا تصلح إلا لمن رفض الدنيا وفرغ نفسه

للدار الآخرة.

**أبو حيان** : أين الشيء المأخوذ بالوحي النازل، من الشيء المأخوذ بالرأي الزائد. النبي فوق الفيلسوف، والفيلسوف دون النبي، وعلى الفيلسوف أن يتبع النبي وليس على النبي أن يتبع الفيلسوف، لأن النبي مبعوث، والفيلسوف مبعوث إليه.

إن هذا الحوار طافح بأسس الخطاب الديني ومواصفات الخطاب الفلسفي، وبتبيان حدودهما الفارقة، فـ"للأول سلطانه وقاموسه وسياقه، وللثاني برهانه وقانونه ونطاقه". فالفلسفة "مأخوذة من العقل المفطور على الغاية، والديانة مأخوذة من الوحي الوارد من العلم بالقدرة". أما الفصل بين الحكمة والشريعة الذي يتبناه "أبو حيان التوحيدي" فليس تقليدا راسخا في التراث العربي الإسلامي؛ إذ لم ينضج إلا من ممارسة "ابن رشد" العقلانية، وقبله "ابن باجة" في المغرب، و"ابن سليمان السجستاني" الذي يقول "أبو حيان التوحيدي" على لسانه: إن الفلسفة حق لكنها ليست من الشريعة في شيء، والشريعة حق لكنها ليست من الفلسفة في شيء، وصاحب الشريعة مبعوث، وصاحب الفلسفة مبعوث إليه، وأحدهما مخصوص بالوحي، والآخر مخصوص ببحثه، والأول مكفي، والثاني كادح. وهذا يقول: أمرت وعلمت وقيل لي. وما أقول شيئا من تلقاء نفسي؛ وهذا يقول رأيت ونظرت واستحسنت واستقبحت؛ وهذا يقول : نور العقل أهتدي به؛ وهذا يقول: معي نور خالق الخلق أمشي بضيائه".

يلاحظ المتأمل لمسرحية "أبي حيان التوحيدي" أن "الطيب الصديقي" صاغها في تناص تام ومتناغم مع كتاب الإمتاع والمؤانسة رغبة منه في تحرير العقل، وتخليص الفكر من الاتباع والتقليد ليربط بين التقدم الإنساني وارتقاء العقل. وبما أن "العقل يتجلى من خلال الأفكار التي يبدعها، فإن إنجاز تاريخ الفكر بالنسبة للأمة هو أهم بكثير من إنجاز تاريخ الأحداث السياسية".

وعليه فـ"الطيب الصديقي" في هذا العمل المسرحي ينحو منحى الفلاسفة الذين جعلوا العقل قمة الفكر الإنساني. وهو بذلك يدعو إلى إحياء النزعة العقلانية في الفكر والأدب والفقه والأصول والفلسفة. وما استحضار تفلسف أبي حيان التوحيدي إلا بحث عن الحقيقة لا رغبة في امتلاكها، ومُضي في إثراء الخيال العقلي وطرح الأسئلة التي تعمل على توسيع تصور الكائن البشري للممكن، يقول:

**الرئيس** : حصرك على ازدواج في الأسلوب واضح في معظم كتبك، وما الازدواج هذا، إلا حيلة لفظية ووشي أدبي.

**أبو حيان** : بل هو لازمة عقلية وخاصية ذهنية.

إن إقرار التوحيدي بالازدواج والتضاد وثنائية الوجود هي ضرورة عقلية وخاصية جوهرية للتأمل اعترافا بقيمة العقل باعتباره أرقى شيء في الإنسان، وهو التصور الذي يعتنقه "الطيب الصديقي" عندما يمزج في هذا العمل بين الارث الفلسفي والإرث الأدبي من خلال ركوب قوة المعنى، وجمالية اللفظ، والإشارات اللغوية، والصرفية، والنحوية، واستخدام السجع، والجناس، والألغاز والبيان، وهي عناصر يؤكد عبرها المؤلف أن العقل هو الخصيصة المميزة للانسان والآلة التي تؤهله لإدراك الأشياء والحكم

ARCHIVE

عليها. وهكذا، فإن استدعاء التراث الأدبي القديم عن طريق "أبي حيان التوحيدي" و"ابن المقفع"، و"عبد الله السرايـ"، و"الجاحظ"، و"الريوندي"، و"الحلاج"، و"المعري"... إعلان صريح عن نقل الكتابة الدرامية من كتابة تقليدية إلى كتابة إبداعية تجريبية تسعى إلى الإمساك بخصوصية الإبداع في هذه اللحظة التاريخية. وقد استطاع بهذا العمل المسرحي الرائد أن يستعين بمعادلات فنية تبعده عن سلطة القصدية والتقريرية، ابتغاء إنتاج نماذج تخييلية مغايرة للذات، وإن كانت "هذه النماذج لا تنفصل عن الذات لأنها جزء من وجودها". وعن طريق هذه المعادلات توفق "الطيب الصديقي" في تقديم شخصية "أبي حيان التوحيدي" الأديب والفيلسوف، والفقيه والنحوي، والمتصوف وصاحب النوادر والملح والقصص. فالمشاهد المسرحية التي تجمع بين الرئيس إرادة الله وغضنفر والفار وأبي حيان التوحيدي، وبين أبي حيان، وابن المقفع، والسيرافي والوزير ابن سعدان وأبو الوفا، وبين أبي حيان وأبي سليمان... تنضح بتفاعل حقيقي بين العلوم التي لا تتفاعل إلا عند فطاحل الأدباء والفلاسفة والعلماء الذين يتشابك في مباحثهم علم الكلام باللغة والبلاغة والفلسفة، وتتداخل في اجتهاداتهم مباحث المنطق بعلوم اللغة والأصول، وهو التداخل الذي رسم الإشكالات المعرفية التي تناولها أبو حيان التوحيدي في مجلس الوزير ابن سعدان، وهو مجلس شراب كان يجمع التوحيدي بأنبه العلماء والأدباء منهم ابن زرعة الفيلسوف وابن شاهويه، وسليمان المنطقي، وابن مسكويه، وأبو الوفاء المهندس، وابن حجاج الشاعر، وأبو عبيد الخطيب... حيث كان هؤلاء يتنادرون، ويخوضون في مختلف ضروب الفنون والعلوم، ويجادلون في الفلسفة والأخلاق، والأدب.. وهو مجلس كان ابن سعدان الوزير يباهي به مجالس الأمراء المعاصرين مثل منتدى ابن العميد والصاحب بن عباد... ومن هنا تتضح استجابة مسرحية "أبي حيان التوحيدي" للصراع الفكري والسياسي والوجودي الذي صاغه الطيب الصديقي من خلال الأدرمة الفنية التي يعمل من خلالها على تجاوز حدود الذات الضيقة، وخضخضة المعايير الفكرية والاجتماعية والثقافية، والثورة على مناخ النفاق والتنافس الوقح الذي يخيم على عقلية المثقفين في الماضي والحاضر، وهو التنافس الذي كان سببا مباشرا في اتهام أبي حيان التوحيدي بالكفر والزندقة.

أبو حيان : أيتهم شخص بالافتعال والتزوير لأن واحدا من مؤرخي عصره يقول مدفوعا بالحسد : هذا زنديق ثم يشيع ذلك ويذيعه، ويأخذه الخلف على السلف حتى يُخال أمرا واقعا.

يتكشف من خلال هذا الحوار، أن الصراع الثقافي كان على أشده في هذه الحقبة التاريخية، سيما بين المحافظين والعقلانيين، الأمر الذي جر كثيرا من الويلات على العديد من الفلاسفة الذين اعتمدوا العقل الجدلي ولا شيء غيره، مما أدى إلى اتهامهم بالانحراف والمروق والزندقة ومنهم ابن المقفع، والحلاج، والريوندي، والمعري، وأبو حيان التوحيدي.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

**غضنفر** : زنديق من زمرة هؤلاء الزنادقة، زنديق صاحب الزنديق الريوندي،

**الفار** : زنديق صاحب الزنديق المعري.

**غضنفر** : زنديق صاحب الزنديق ابن المقفع.

**الرئيس** : أنت أخطر الزنادقة يا هذا، أخطر من المعري اللعين... زنديق وحرف الأحاديث النبوية.

**غضنفر** : يتعرض لأمور جسام من القدح في الشريعة والقول بالتعطيل.

تمثل شخصية "أبي حيان التوحيدي" الطرف النقيض للشخصية الرئيس إرادة الله، وهو تناقض منهجي صاغه "الطيب الصديقي" للبرهنة والاستدلال على التناقضات الصارخة، والفوضى العارمة التي سادت فترات مهمة من تاريخ المجتمع الإسلامي. وما توظيف التضاد الفكري بين هذين القطبين من طرف "الطيب الصديقي" سوى

تجسيد للجدل القائم بين الحكم السياسي المطلق الذي كانت تتبناه الخلافة المركزية، وبين انفتاح البيئة العربية في شخص بعض علمائها وفلاسفتها على تراث المنطق والعقل في اللغة، والأدب، والفكر، والسياسة، والاجتماع...

وفي ظل هذا السياق التاريخي شب "أول الزنادقة" ابن المقفع الذي استدعاه "الطيب الصديقي" دفاعا عن منهج المغايرة والجدل العقلاني، والنهج السياسي الموجه للقائم بإرادة الله. يقول:

**الرئيس** : ابن المقفع؟ ابن المقفع كان على ما يقال سابقا لعصره، مختصرا الطريق إلى مسألة الدولة في الإسلام ووجوب انصياع الإمام فيها للفروض والنواهي التي بدونها تعتل الأمة، وتبور مساعيها في الأرض.

**الجماعة** : ابن المقفع

(يدخل عبد الله بن المقفع)

أبو حيان : إذا كان إخوان الثقة كثيرا، فأنت أولهم وإن كانوا قليلا فأنت أوثقهم، وإن كانوا واحدا، فأنت هو.

**ابن المقفع** : ما كان من المنصور باني الدولة العباسية والساهر على إجماع الكلمة حول سلطانه حتى كلف شرطته بتصفيتي، لأنني صاحب كليلة ودمنة، بتصفيتي وإخماد تساؤلاتي ونسيان صوتي.

يترجم المشهد المسرحي أعلاه، "ابن المقفع" وقد دشن ثورة شاملة أدخلت التجديد على دواليب الحياة الدينية والسياسية، إضافة إلى مساهمته في بناء وتطوير الكتابة الأدبية وتوسيع آفاق البيان العربي لاستيعاب مفاهيم المثاقفة الجديدة. وبحكم اعتناق "ابن المقفع" للبرهان والحجاج والاستدلال ومقارعة الدليل بالدليل، تعرض للمصير المأساوي جراء منزعه العقلي، وآرائه الثورية، ومواقفه التصحيحية التي طفحت بها كتبه مثل "كليلة ودمنة" و"رسالة الصحابة" وغيرها من الآثار الفكرية التي ألبت الخليفة المنصور عليه، ليلقى حتفه حرقا. وبما "أن الفكر، حسب الدكتور "محمد الكتاني" مرتبط ارتباطا عضويا بواقعه الاجتماعي والتاريخي، فإن السلطة السياسية نفسها معنية بإعطاء الأولوية لأحد الطرفين حسب منظورها. وقد استطاعت السلطة السياسية في المجتمعات الإسلامية عبر جميع العصور أن تحتوي (الدين) وتجعله بمثابة (إيديولوجيا) لتبرير الواقع".

إن قائمة المتهمين بالزندقة حسب مسرحية "أبي حيان التوحيدي" لا تضم "ابن المقفع" وحده، وإنما تشمل "أبا العلاء المعري" الذي يعتبر من أهم الشخصيات التراثية التي تميزت بنزعتها الفلسفية الخاصة والفريدة في عصر عرف بالظلم والاستبداد وبالمذاهب والطوائف الدينية من شيعة وسنة وصوفية، الأمر الذي جعل "المعري" من خلال "رسالة الغفران" يتمرد على نمط الكتابة التقليدية ويصعد بالخيال نحو مراتب عليا مستشرفا عوالم الدار الآخرة، جاعلا من المسائل اللغوية والنحوية والعروضية والصرفية وسائط ودلائل رمزية لا يدركها عقل العامة البسيط لأن المعرفة لا تتحقق إلا بقدر حظ الإنسان من العقل. "فكلية العقل كما يذكر "أبو حيان التوحيدي"، في مصنفاته، لا تتحقق لإنسان، ولا توجد في شخص على سبيل الكمال والتمام. وإنما يتاح لكل إنسان منه قسط يقل أو يكثر. فيرتقي العقل حينئذ بترقي الإنسان في معارفه وخبراته واستدلالاته".

ونظرا للوضع المأساوي الذي آل إليه المثقفون الحقيقيون في المجتمعات العربية القديمة، بحكم تفكيره العقلاني وتساؤلاته المزعجة، وخضخضة السائد، فإن السلطة السياسية انزعجت لما يفتح هؤلاء من عوالم لا متناهية من التفسيرات والرغبة في الاكتشاف والحفر في مجاهل الفكر والتاريخ والواقع الإيديولوجي، الشيء الذي دفع بها إلى نفيهم وتعذيبهم وعزلهم عن الحياة الاجتماعية. ولهذا لجأ ثلة من الأدباء والمفكرين منهم "أبو عمر بن العلاء" (دفن كتبه في بطن الأرض فلم يوجد لها أثر)، و"داوود الطائي" (طرح كتبه في البحر)،

و"يوسف بن أسباط" (طرح كتبه في غار من جبل)، و"سليمان الدراني" (جمع كتبه في تنور وأحرقها)، و"سفيان الثوري" (مزق ألف جزء وطيرها في الريح"، و"سعيد السبرافي" (نصح ولده بجعل كتبه طعمة للنار)، إلى التخلص من كتبهم لما تسببه لهم من ألم ومعاناة وغبن وفقر وإذلال واحتقار وتشهير وسط الناس. وهي المعاناة التي كابدها فيلسوفنا وأديبنا "أبو حيان التوحيدي" المتماهي مع هذه الشخصيات التي استدعاها "الطيب الصديقي" في حواراته الدرامية لتكون برهانا على غربة الفكر في المجتمع الإسلامي، ودليلا فاقعا على المفارقات الصارخة بين واقع المثقف وهواجس السلطة السياسية :

أبو حيان : أريد أن أتخلص من كتبي هذه، إلى أن يخلصني الله من نفسي، لي في إحراق هذه الكتب إسوة بأئمة يقتدى بهم، ويؤخذ بهديهم، ويعشى إلى نارهم.

يكشف هذا المشهد المسرحي، عن التذمر المطلق الذي عاشه "أبو حيان التوحيدي" في عصر جحد علمه، وكفر بجدية مؤلفاته، إذ تعرض إلى التنقيص من شخصه، والحط من قدره، والنيل من فضائله، وتشويه أفكاره ومصنفاته نظرا لما خلفته أعماله ( الإمتاع والمؤانسة، الذخائر والبصائر، الهوامل والشوامل، الصداقة والصديق...) من ردود أفعال منافسيه من كتاب وأدباء وفلاسفة أحسوا بملكاته الإبداعية وعبقريته الفذة في تبني تصورات مغايرة للأدب والفكر والمجتمع والكون والوجود، فألبوا ضده السلطة السياسة التي اختارت الحكم عليه بالنفي والنسيان (حكمنا عليك بالنفي والمنفى والإبعاد والابتعاد، والنسي والنسيان). غير أن "الطيب الصديقي" استعار هذه الشخصية التراثية رغبة في إلباسها معاناة المثقف العربي في العصر الحديث المزدوج في سلوكه، المتناقض في طموحاته، الزاهد في علمه، والمتزلف في معيشه اليومي، الراغب في تفسير العالم وتغييره، الطامح إلى اكتساب المال تحقيقا لنزواته، المعتقد أن رجاحة عقله قد تحقق له الحياة والرفاه. لكن خيبة أمله حولته إلى شخص غريب في الوسط الذي يشمله، وفي الكلمة التي يكتبها، وفي الموقف الفكري الذي يعتنقه ( أنا الغريب الغريب. أنا من في غربته غريب. أبعد البعداء من كان بعيدا في محل قربه وأغرب الغرباء من بات غريبا في وطنه ). وفي الحالة الشعورية التي تمزق واقعه السيكولوجي، وتحكم عليه بالضجر والسأم والانتقام من إنتاجاته الفكرية التي جرت عليه الويلات والمصائب. وبفعل ثقل هذا الإحساس النفسي الرهيب، استهل "الصديقي" مسرحيته بمشهد مسرحي يصور فيه غربة "أبي حيان التوحيدي" واغترابه، وينهيها بنهاية مفتوحة على بدايتها. وهو تكرار يجسد القسوة اللامتناهية وعبثية الحكم الجائر على المثقف العربي الذي أضحت الغربة عنده أشد ألما عليه من وطأة الموت. لكن المؤلف لم يستسلم في ثنايا تراكيب ومشاهد هذه المسرحية لهذا الإحساس المهين الممزق لكيان "أبي حيان التوحيدي"، بل انتصر لفكره الوقاد الذي يروم الحجاج والاستدلال والجدل والمنطق، وهو ما حدا به إلى بعثه (ستحيا من جديد بين فنانين في بلد من أغرب البلدان. أقصى الأرض قرب فاس التي ما وراءها ناس، ستحيا في المغرب الغريب) في مدينة فاس العاصمة العلمية، وحاضنة الفلك والمنطق والبيان والفقه والأصول في العصور الزاهية، منتقلا به من المشرق إلى المغرب لإيمانه العميق بقدرات هذا البلد على إحياء الإشراقات العلمية التي لا تضاهى.

# المحترف

## مسرحية فكاهية في فصل واحد

تأليف: أحمد الطيب العلج

المنظر يمثل خشبة مجردة إلا من طاولة ومقعدين

**المقدم** ( يدخل لدى رفع الستار مباشرة ) سيداتي آنساتي سادتي بعد أن استمعنا إلى كثير من الزملاء المحاضرين الهواة الذين تعاقبوا على هذه المنصة مشيدين بمزايا الفنان الراحل والخصال الحميدة التي كان يتحلى بها... يسرنا بمناسبة الذكرى الرابعة لوفاته ... ليقول كلمته في الموضوع ولا أدع الفرصة تمر دون أن أشكر باسمكم وباسم زملائي المنظمين لإحياء هذه الذكرى، الفنان المحترف الذي قبل أن يشاركنا وبالتالي أن يزكي بمشاركته هاته أعمال الفنان الراحل. سيداتي سادتي.. إنني أرى الفنان المحترف مقبل.. فرجائي إليكم أن تصفقوا له بحرارة تتفق وماله من مكانة واعتبار في دنيا الفن والاحتراف ( يدخل المحترف وقد ارتدى ثيابا متنافرة غير منسجمة الألوان ولا تتناسب في جملتها وتفصليها مع سنه وهندامه وقامته .. ويضع على عينيه نظارة سوداء لم يرع في اختيار إطارها جانب الذوق السليم مما يضفي على الشخصية المتناقضة الشيء الكثير من عنصر إثارة الضحك والحذلقة

**المحترف** (يدخل متعجرفا يتصنع التواضع) إحم

**المقدم** ( يهمس غلى الجمهور ) إحم هذه .. عادة لازمة منذ أن كان صبيا

**المحترف** إحم .. احم.. إحم.. ( صمت)

**المقدم** لا تكترثوا لذلك رجائي إليكم أن تصفقوا (ثم يصفق) قلدوني...

**المحترف** (بعد تصفيق الجمهور) شكرا شكرا

**المقدم** أمعنوا في التصفيق أرجوكم .. إنه لا يتضايق .. بل يعجبه ذلك

**المحترف** يكفي يكفي..

**المقدم** لا تصدقوه إنه مجرد تواضع (هامسا) تواضع مصطنع كاذب صفقوا له وأمعنوا في التصفيق.. أن التصفيق يطربه ويغذيه

**المحترف** شكرا.. شكرا.. يكفي

**المقدم** ( هامسا ) لاحظوا التصنع في التواضع

**المحترف** إنكم تحرجونني وتخجلونني ( بعد لحظة صمت) احم

**المقدم** إنه سيبدأ فاستمعوا .. بل فاسمعوا وعوا

**المحترف** سيداتي ..آنساتي ..سادتي.. احم .. اولا وقبل كل شيء أشكر السادة المنظمين لحفلة وفاة الفنان الراحل الذين أتاحوا لي فرصة اللقاء بكم .. هذه الفرصة الفذة التي لم أتردد في لكي أحظى بمتعة هذا اللقاء احم .. وبالمناسبة أخبركم أنني سوف لا أطيل عليكم

**المقدم** انه عدو الإسهاب

**المحترف** احم

**المقدم** احم

**المحترف** وسوف لا ألقي عليكم محاضرة أو خطابا أو أي شيء من هذا القبيل .. موضوع كلمتي إذن سيكون وفقا لما جاء في اقتراح الاخوة بعنوان

**المقدم** كفاح الفنان الراحل في عالم المسرح..

**المحترف** وهو كذلك. احم.. لقد تعرفت على الفنان الراحل في بحر سنة ألف وتسع مائة وخمسة وأربعين والمغرب أنذاك في أوج خوضه لمعركة الكفاح من أجل استرجاع الحرية والاستقلال وكان التمثيل حينذاك ما يزال في طور البداية في بلادنا . ورغم أنني كنت صغيرا في السن كنت طفلا لا أتجاوز التاسعة من عمري فقد كانت بوادر التفتح المسرحي بادية في كل تصرفاتي

**المقدم** كان موهوبا من صغره

**المحترف** احم

**المقدم** احم

**المحترف** أجل كنت موهوبا .. أقلد بائع الماء (يقلده) ها الما الحلو .. وصاحب الحلوى .. وبائع الحلويات المتجول ( يقلد صوتا ثانيا) جابان كل وبان العطفة والغارة يا مولاي ادريس، وأقلد كذلك جميع المتسولين (يقلد) يا من يعطينا صدقة لله .. يا من يتكرم علينا بما سخاه الله يا من يعطينا مما أعطاه الله

**المقدم** أرأيتم وسمعتم لقد قلد أمامكم في يسر بسهولة خمسة أصوات

**المحترف** وباستطاعتي أن أستمع إلى الصوت اي صوت مرة واحدة لأقلده .. برنته وبحته وتهدجه وكل خصائصه الدقيقة الرهيفة في براعة ناهية خارقة للعادة .. احم

**المقدم** ما في ذلك شك احم

**المحترف** لقد كنت صغيرا أتردد على الحلقة ف باب الكبير كان المسمى «بوزانبو» يلم أشتات رواده من عشاق الحلقة - وأنا من ضمنهم في اغلب الأحيان- عشية كل يوم في حصة فكاهية قليلة النظير والجدير بالذكر أن الأستاذ بوزانبو كان يكسب الشيء الكثير من مجرد ممارسة (الحلقة) إذ كانت عنده سيارة خصوصية وشاحنة تذهب إلى الأسواق - طبعا- بسائق خاص وكان يملك بيتا وضيعا وأشياء أخرى من هذا القبيل.. الشيء الذي لم يتأت لي أنا

**المقدم** مع أنه يزاول عمله الفني بنفس البراعة والاعجاز .. براعة الأستاذ بوزانبو في تقليد أصوات الحيوانات

**المحترف** احم

**المقدم** احم .. الواقع أنه (يشير إلى المحترف) أنجب تلميذ لأمهر أستاذ

**المحترف** أجل

**المقدم** (يقلده حتى في صيغة الإلقاء) أجل

**المحترف** لقد تعلمت مناطق الطيور.. فأنا كما لا اعتقد أنه يغيب على فطنة جمهوري العزيز أفهم مناطق الطيور

**المقدم** اي لغات الحيوانات الطائرة

**المحترف** احم ( يقوله وكأنه يحتج على هذا التدخل والمقاطعة )

**المقدم** احم ( في صيغة الاعتذار)

**المحترف** بمعنى لا يتعذر علي فهم همهمة الحمام الذكر ( يقلد صوت الحمام الذكر في شكل مضحك) كما أنني اعرف مغزى مواء القطط

**المقدم** مثلا؟

**المحترف** مثلا ( يقلد القطط) ماو ماو .. بصيغة التذرع تعني طلب الأكل وميو ميو ميو في إلحاح قلق تعني أن القطة تبحث عن أبنائها الضائعين التائهين .. أما مياو مياو.. مياو على هذه الشاكلة مع رفع اليد وابراز الأظافر والكشف عن أنياب الشر هكذا ( يقلد الحركة ) فذلك يعني الدفاع عن النفس إزاء الخطر الداهم وأما مواء القط على هذا النحو: ميو ماو ماو مريم فذلك نداء عاطفي وجداني صارخ لا تملك له القطة مهما كانت متدللة متمنعة إلا الاستجابة .. احم احم

**المقدم** (يقلده)احم احم ( ويقلده بطريقة ايجابية ) رجائي إليكم أن تصفقوا بإمعان وإسراف لهذه البراعة الفنية الخالدة .. احم احم..

**المحترف** شكرا .. شكرا إنني أفهم كذلك نباح القوانع- حاشاكم- إلى جانب الفهم العميق الدقيق لزئير الأسد ( يقلد كل حيوان ذكره) ونهيق الحمير وصهيل الجياد وقوقعة الضفادع وهمسات السلاحف وتراتيل البلابل بما فيها الكنار... والكالاريوس.. والمقنين. وأم الحسن ( ثم يستعين في تقليد أصوات الطيور بجرة فيها الماء على غرار لعب الأطفال) وكذلك آذان الديك وقوقأة الدجاجة (ثم يستعين بلعبة موجودة لهذه الغاية)

**المقدم** أرأيتم البراعة؟

**المحترف** احم

**المقدم** احم

**المحترف** نعم لقد ظهرت علي بوادر الذكاء والفطنة والنجابة وأنا دون العاشرة من عمري .. احم

**المقـــدم** احم

**المحتــــرف** الشيء الذي جعل كل الذين يرونني يتنبأون لي بمستقبل زاهر في عالم التمثيل المسرحي ودنيا التشخيص السينمائي ومجال المحاكاة التلفزية

**المقـــدم** فعلا.. وصدقوه ..إنه لا يكذب

**المحتــــرف** الحقيقة الوحيدة التي لا يمكنني أن أخفيها عليكم جميعا هي أنني كنت تلميذا خائبا، كسولا.. ومشاغبا قليل الاهتمام بدروسي كثير الشغب والهذر

**المقـــدم** كان ثرثارا مهذارا

**المحتــــرف** الشيء الذي عرضني لنقمة جل أساتذتي وتلك حقيقة ينبغي للمرء أن يكون على جانب كبير من الشجاعة والقوة المعنوية ليستطيع إقرارها والاعتراف بها .. احم

**المقـــدم** احم

**المحتــــرف** والشيء بالشيء يذكر

**المقـــدم** (هامسا) سوف يحكي لنا قصة ولا شك

**المحتــــرف** لقد كان أستاذي في اللغة العربية رجلا حادا عصبي المزاج سريع الغضب لا يرحم أحدا من المتوانين المتكاسلين وكان لاذعا في كلامه وله قدرة خارقة في اختيار العبارات الجارحة .. ومع ذلك فقد كان يطريني بممازحة لطيفة كلما ارتبكت في فهم قاعدة من القواعد أو تشكل علي هضم درس من معميات الإعراب.. لقد كان يقول لي ممازحا أنت ذكي .. يعني أنا ذكي نجيب، فطن، نابغة..

**المقـــدم** وهو كذلك .. أستاذك لا يكذب

**المحتــــرف** تفهم كل شيء بسرعة خارقة

**المقـــدم** ولكن إذا وجدت من يشرح لك لمدة طويلة .. هكذا كان يعقب الأستاذ

**المحتــــرف** أجل بالحرف

**المقـــدم** سبق له أن قص علي الحكاية .. حكاية الذكاء هذه

**المحتــــرف** على كل حال لقد اشتركت في كثير من التمثيليات المدرسية الناجحة

**المقـــدم** المدرسية الناجحة .. ولكنه هو لم يكن ناجحا

**المحتــــرف** أجل.. وهنا يفرض على الواجب الشجاعة أن اقر أمامكم بأن التوفيق لم يحالفني كثيرا.. بل وأذهب إلى أبعد من ذلك فأقول وبكل شجاعة بأنني كنت ممثلا فاشلا احم

**المقـــدم** احم

**المحتــــرف** الصراحة مرآة النفوس الطاهرة

**المقـــدم** رجائي إليكم أن تصفقوا للصراحة .. فتلك رغبته وهذه أيضا صراحة

**المحتــــرف** أنا مفرط التطرف في الصراحة

**المقـــدم** وأيضا صفقوا له على استعمال كلمة التطرف وكلمة الإفراط

**المحتــــرف** وأن أنسى لا أنسى

**المقدم** أما الآن فسيحكي لنا كل شيء بصراحة

**المحترف** (متابعا) إنني كنت أمثل ذات يوم

**المقدم** في المدرسة طبعا

**المحترف** نعم في المدرسة .. أقول كنت امثل دورا صغيرا يحتوي على سبع فقرات بالضبط

**المقدم** سبعة فقرات .. سبعة فقرات لا غير

**المحترف** فيها أسئلة وأجوبة ، وتدخلات في فترات متفاوتة .. تتخلل تمثيلية مدرسية .. وكنت على موهبتي حديث العهد بالصعود على الخشبة ولذلك ما كدت أصعد على الخشبة حتى تملكني اضطراب شديد وخشية ورهبة من الجمهور لم أعد أملك معها القدرة على رباطة جأشي ومسك زمام أعصابي مع أن الجمهور كان سهلا بسيطا مشجعا

**المقدم** التلاميذ وآباء التلاميذ

**المحترف** (متابعا) فقد اختلط علي الأمر وارتبكت وصرت أخلط في الفقرات أتلفظها في غير أماكنها ومواقفها .. حيث وضعت السؤال مكان التدخل في الموقف الأول فأحدث نشازا فظيعا، فضج الجمهور بالضحك وكان المفروض أن يلتزم الجمهور جانب الصمت طبقا لما توحي به جدية الموقف لو أنني قلت الفقرة في مكانها وخجلت وأصبحت أعوم في عرقي البارد .. احم

**المقدم** احم .. العرق البارد .. وبعد

**المحترف** وبعد فترة طويلة من البلبلة ، والهمسات والضحكات المستهترة تمكن زملائي- بعد جهد جهيد - من العودة بالجمهور إلى جو الجد والوقار الذي كانت تتطلبه أحداث التمثيلية إلا انه كان موقفا آخر يسوده الصمت المطلق والتأثر البالغ .. والجدية الهائلة حيث كان علي أن القي الفقرة الثانية من دوري وما كدت أقول فقرتي حتى ضج الجمهور هذه المرة بضحكة عالية صاخبة ساخرة إذ أنني تلفظت بجواب بلا سؤال.. على أن الضحك هذه المرة لم يقتصر على الجمهور فقد انتقلت عدواه إلى الممثلين أنفسهم وهكذا استمر الكل في الضحك والصخب إلى أن اضطررنا إلى إسدال الستار على المأساة الضاحكة .. احم

**المقدم** احم الواقع أنني أحيي فيك هذه الشجاعة النادرة .. احم

**المحترف** أجل إحم.. إحم..

**المقدم** وبعد أن تعرفت على المرحوم

**المحترف** المرحوم؟

**المقدم** الفنان الراحل . لنعد قليلا على الموضوع

**المحترف** آه ..( متذكرا) نعم .. نعم طيب أعود إلى موضوع المأساة الباكية فأقول لكم ما كاد يسدل الستار حتى تقدم مني بطل الرواية .. وكان قويا متين البنية شديد التأثر .. سريع الانفعال

**المقدم** وانهال على صاحبنا ( يشيرالى المحترف) بالضرب واللكم والركل

**المحترف** فعلا (يبكي) فعلا .. وما أدراك

**المقدم** أعرف الحكاية

**المحترف** من أي مصدر ؟

**المقدم** من مصدرك أنت بالذات .. لقد رويتها لي أكثر من خمسين مرة وبلا مبالغة

**المحترف** احم

**المقدم** احم

**المحترف** هذا صحيح .. يجوز( يبكي) ولولا تدخل بعض الأساتذة البطيء التأخر لكنت الآن من جملة شهداء المسرح من جراء الضرب الذي تلقيته على يد - عفوا- على رجل بطل الرواية الكريم السخي( في بكاء) احم احم

**المقدم** (يسايره احم احم

**المحترف** لقد طبعني ذلك البطل الشهم

**المقدم** ما تزال الأمارات راسخة في مؤخرة راسه

**المحترف** وفي بطني وفي رجلي

**المقدم** وفي مجازه كذلك (يقولها هامسا) في الدماغ أي المخ

**المحترف** وقد كان في إمكاني أن أقاضي البطل ولكنني تحملت الإهانة صابرا من أجل الإبقاء على سمعة المسرح وكرم التمثيل احم

**المقدم** صدقوه انه لا يكذب

**المحترف** على أن هذا الحادث على بساطته وسذاجته كان نقطة تحول في حياتي الفنية

**المقدم** حياته الفنية

**المحترف** إذ من يومها وأنا كلما صعدت الخشبة- المدرسية طبعا- إلا وأخذ الناس يضحكون .. ويتندرون وتبعا لإلحاح الجمهور أصبحت ممثلا هزليا كوميديا اضطراريا بالضرورة

**المقدم** اضطراريا وبالضرورة.. صدقوه عن إذني

**المحترف** ولما بلغت سن السابعة من عمري تلقى والدي

**المقدم** (متابعا) رسالة طرد من مدير المدرسة .. لأنك كررت قسم الشهادة ثلاثة سنين متوالية

**المحترف** والواقع- والحق يقال- كنت قليل الاهتمام بدروسي كثير الشغف بالفن

**المقدم** فللفشل إذن أسباب من الفن وإلى الفن .. اتمم

**المحترف** وبعد تخرجي

**المقدم** الاضطراري

**المحترف** من المدرسة.. احم

**المقدم** احم

**المحترف** التحقت بالسلك المسرحي لفرق الهواة فكنت أجد دائما من يحاربني ويسد الطريق في وجهي ويحتكر لنفسه أدوار البطولة من دوني.. الشيء الذي جعلني أفكر بجد في تأسيس فرقة تحمل اسمي

**المقـــدم** وفعلا كان له ما أراد إذ هو اليوم رئيس فرقة جديدة متجددة

**المحتــرف** إذا الشعب يوما أراد الحياة          فلا بد أن يستجيب القدر
ولا بـد للَيـل أن ينجلـي          ولا بد للقيد أن ينكسـر

**المقـــدم** أسمعتم إنه يلقي الشعر كأروع ما يمكن أن يلقى الشعر

**المحتــرف** وكانت باكورة إنتاجي مسرحية «هاملت»

**المقـــدم** لقد عملها...

**المحتــرف** وكنت رائعا في دوري .. جرعة ماء ناولني جرعة ماء

**المقـــدم** تفضل ( يعطيه الماء ) بشرى لكم إنه سيمثل سيسلينا بدور مأساوي ..

**المحتــرف** (يمثل مقطعا من هاملت بطريقة مغلوطة متحذلقة) أواه أواه .. ليت هذا الجثمان وما أصابه من الرزايا والكوارث ليته يذوب ويسيل وينحل إلى ندى .. بل ليت بارئ الإنسان لم يحرم عليه قتل نفسه ( يبكي بفظاعة تثير الاشمئزاز والضحك) أي إلهي .. أي إلهي يا إلهي.. ما أثقل جميع مصطلحات هذا العالم وما أقبحها وما أتفهها وما أقدمها وما أقلها جدى .. قبحا لهذه الدنيا وثبا لها إنها لحديقة غير مهذبة (يبكي بحرقة لا يتطلبها الموقف) ينمو فيها النبات فطريا فتستولي عليه الأعشاب السمجة

**المقـــدم** (يبكي) كفى .. كفى أرجوك لقد أبكيتني ببراعة التمثيل وجعلت دبيب الحزن يتسرب إلى نفسي ويطغى على كياني وأخشى ألا أكون قادرا على الاحتمال ( يبكي) أرجوك كفى

**المحتــرف** هكذا يجب أن يشخص الدور هاملت ليستنزف المدامع وليستدرها بغزارة كالأمطار وإلا فلتبقى للمرحوم شكسبير حرمته ولمسرحية هاملت هالتها وقدسيتها وكفى ضحكا على أذقان الناس .. وهاهو الدليل أمامكم : رجل ميت الإحساس غليظ المشاعر جامد العاطفة جاف الطبع .. ومع ذلك استطعت أن أجعله يبكي أمامكم بمجرد التمثيل (للمقدم) أليس كذلك

**المقـــدم** (يبكي ) وهو كذلك هاأنت ترى (يبكي) إنني أبكي على التمثيل

**المحتــرف** وقد ربت على كتفيه ) يكفي شكرا.. قلت لك يكفي ( يقولها آمرا )

**المقـــدم** (يكف عن البكاء في امتثال آلي .. ثم يعاود الابتسام وكأن شيئا لم يكن ) حاضر طيب لنعد إلى موضوع الفنان الراحل

**المحتــرف** وهو كذلك .. وبعد ذلك مثلت دور الملك لير .. وعطيل و«المعلم شكانبة» وماكبيت» و«الزعبولي» و«يوليز قيصر» و«ضربة القدر» و«سفير جهنم» و«الحاج خبيزة» و«الفرافر» وفي انتظار الوصلة ..

**المقـــدم** (موضحا) وصلة الخبز عند المعلم الفران

**المحتــرف** طبعا .. وما إلى ذلك من الأدوار العالمية الخالدة .. إلى أن واجهتني مشكلة عويصة وهي مسألة النصوص المغربية الصميمة مشكلة المتون مشكلة قل أنت

**المقـــدم** الريبيرتوار

**المحترف** أجل الروبووتوار يعني الروايات المحلية على أنني وبقليل من التفكير اهتديت إلى الحل .. وإلى الحل الصحيح السليم القويم فقد أصبحت مؤلفا

**المقدم** بين عشية وضحاها

**المحترف** احم

**المقدم** احم

**المحترف** نعم أصبحت مؤلفا بالضرورة أولا

**المقدم** ثم بدافع المزاحمة والمضايقة ثانيا

**المحترف** وهو كذلك.. ثم بدافع الثقة بالنفس وتحدي الناقمين الساخطين ثالثا

**المقدم** والساخطون عليه كثيرون.. ثم بدافع الإصلاح المسرحي

**المحترف** أجل الإصلاح المسرحي، والاجتماعي، والاقتصادي، والسياسي، والنقابي.. وعلى ذكر النقابة أخبركم سيداتي آنساتي سادتي بأنني ألفت كثيرا من الروايات النقابية أو شبه النقابية وقد كان لها الصدى الكبير في أوساط العمال ونالت إعجاب الجميع..

**المقدم** (يهمس) كذب في كذب

**المحترف** وصفق لها الجميع

**المقدم** بهتان وزور

**المحترف** وقام لها الجميع وقعد

**المقدم** افتراء لا أساس له من الصحة

**المحترف** ونوهت بها الصحافة على اختلاف ميولها ومشاربها

**المقدم** (ساخرا يعني عكس ما يقول) بحيث ما تزال قصاصات الصحف شاهدة على الإعجاب الكبير والتنويه العظيم بتلك الروايات النقابية أو شبه النقابية الخالدة (يضغط على حرف الخاء)

**المحترف** الحق ما شهدت به الأعداء ( يعني المقدم) الخصوم والأنصار يشيدون وينوهون .. أما الجمهور فقد صفق لي بحرارة منقطعة النظير في فترات طويلة المدى..

**المقدم** كان الجمهور يسرف في التصفيق له لدرجة تثير الريب من مغزى التصفيق أهو إعجاب؟أم استهجان؟

**المحترف** ومع ذلك كان إعجابا صادقا ولمن يستعذب البحر أن يشرب من مائه وفي الاجتماع.. ومحاربة الشعوذة باسم الدين ألفت رواية «الدار الكريمة»

**المقدم** بعض خصومه يتهمونه بأنه سرقها بالنص والفص عن مسرحية «طرتيف» مع بعض الإقحام والتشويه في حين أنه (يشير إليه في ريبة وشك) ما عاذ الله

**المحترف** طبعا ما عاذ الله أنا أسرق ( يهدده) تكلم أنا أسرق؟

**المقدم** ( خائفا) ما عاذ الله لقد قلت لك ما عاذ الله

**المحترف** إن كرامتي المسرحية تأبى على النزول إلى هذا المستوى وإن كذبتموني فاسألوه (للمقدم بصيغة التهديد) أنا أسرق تكلم قلت لك

**المقدم** لا .. لا صدقوه إنه لا يسرق ولا يقتبس بل إنه كما تقول إعلاناته يؤلف وأستطيع أن أزكيه أمامكم باليمين

**المحترف** ( في صيغة الشكر ) احم

**المقدم** (كمن يقول لا شكر على واجب) احم

**المحترف** أما في موضوع الاقتصاد السياسي فقد ألفت مسرحية «البطالة»

**المقدم** (هامسا) تشويه لمسرحية «انتظار كودو» يستحق من أجله السجن

**المحترف** (متسمما) ماذا تقول؟

**المقدم** أقول أن مسرحية «البطالة» كانت آيتك في الإبداع والإتقان

**المحترف** الشيء الذي عرضني لكثير من الانتقادات العنيفة المرة الحنضلية على يد الصحافة الرجعية والنقاد الرجعيين

**المقدم** (هامسا) كل صحيفة استنكرت السرقات الأدبية فهي رجعية .. وكل صحفي حاول إرجاع الأمور إلى نصابها والراويات إلى أربابها فهو رجعي ( بالجهر ) إن لعامل الحسد والغيرة مفعوله الواضح في كل ما يكتب عن المسرح في هذا البلاد..

**المحترف** أجل النقاد الجهلة

**المقدم** لأنهم يفضحون السرقات (يقولها هامسا.. ثم بالجهر) لا يفقهون شيئا

**المحترف** والصحافة ساخطة ناقمة متحاملة وا مصيبتاه وا خجلتا وا اهانتها وا جريدتاه

**المقدم** (ساخرا) وا حشومتاه .. وا سريقتاه وا صحافتاه

**المحترف** جرعة من الماء

**المقدم** (يعطيه الماء ) تفضل

(يشرب ثم يقول في صيغة الشكر) احم

**المقدم** لا شكر على واجب .. احم طيب لنعد قليلا إلى المرحوم

**المحترف** آه مسرحية المرحوم هي طبعا من تأليفي وإخراجي وهي مسرحية فلسفية إيديولوجية

**المقدم** (هامسا) القاعدة والاستثناء بالحرف الواحد ورحم الله بريشت ( بالجهر) لقد كان عملا ناجحا متكاملا ملتزما يحتاج تقديمه إلى كثير من الجرأة والشجاعة

**المحترف** ومع ذلك فقد قال بعضهم أن مسرحية «المرحوم» عبارة عن قلة حياء منقطعة النظير

**المقدم** (هامسا) لأنها سرقة مكشوفة

**المحترف** أرأيتم جحودا أكثر من هذا .. إنهم يريدون أن يثبطوا عزيمتي المسرحية

**المقدم** العزيمة المسرحية من مبتكراته .. اصطلاح جديد هو الذي اكتشفه

**المحترف** ولكن صمودي الفني أقوى من كل المناورات الهدامة

**المقدم** الصمود الفني هو أيضا من مكتشفاته .. طيب لنعد لموضوع الفنان الراحل بعد التعرف عليه .. اتمم ( يعطيه إشارة البدء ) ثم

**المحترف** ثم بعد ذلك اتجهت وجهة طلائعية فألفت رائعتي الخالدة « في انتظار الطوبيس»

**المقدم** (هامسا) هي أيضا وأقسم لكم بالله أنها مسروقة ( بالجهر) في انتظار الطوبيس تحفة من التحف وروائع الروائع

**المحترف** وقد يدهشكم أنني لم أتعلم قواعد المسرح وفن التمثيل في مدرسة ما .. خاصة بهذه الفنون .. المسألة بكل بساطة مسألة الذكاء .. الذكاء التقني والحذلقة المهنية

**المقدم** هذه كلها اصطلاحات من اختراعه .. (بإعجاب مسرف) الذكاء التقني والحذلقة المهنية

**المحترف** ففي الوقت الذي كان بعضهم في باريس .. أو برلين.. أو موسكو.. أو في الشرق العربي يدرسون فن التمثيل وعلوم المسرح كنت أنا أمثل وأمثل ثم أمثل وأعيد التمثيل كلما انتهيت منه .. إلى أن سكن التمثيل في عروقي واستوطن كياني .. واستحوذ على إحساساتي ومشاعري واستعمرني وإلى أن آمن الناس جميعا بأني ممثل موهوب وآمنوا كذلك بأنني من فلذات كبد الفن

**المقدم** وأنا من جملة المؤمنين بفلذات كبد الفن

**المحترف** وأستطيع أن أقول لكم وبلا ادعاء وبلا تواضع كاذب ولا غرور مسرف بأنني أعظم ممثل عرفته هذه الديار

**المقدم** صفقوا يرحمكم الله صفقوا يغفر لي ولكم الله (يصفق) قلدوني

**المحترف** شكرا ..شكرا فأنا أمثل الازدواجية المسرحية الشمولية التشخيصية ، والإبداعية الدراماتيكية

**المقدم** لاحظوا هذه كلها اصطلاحاته الخاصة

**المحترف** وأستطيع المزج بين الجد والهزل بلا تكلف ولا افتعال وإليكم الدليل .. جرعة من الماء

**المقدم** (يعطيه الماء) تفضل ( للجمهور) استعدوا إنه سيمثل

**المحترف** أجل .. سأمثل أمامكم مشهدا مؤثرا من مسرحية عطيل سأستدر مدامعكم ما في ذلك شك سأجعلكم تبكون وتنتحبون في حرقة عنيفة مميتة قاتلة

**المقدم** وقد تضحكون لدرجة الاستلقاء على القفا أو الضرب بالأرجل على الأرض

**المحترف** ( في تزكية) وتلك هي الازدواجية المسرحية

**المقدم** ( في خبث) والشمولية التشخيصية

**المحترف** ( في عجرفة) والإبداعية الدراماتيكية والمزج بين الجد والهزل .. راقبوني ولاحظوا سرعة الانتقال من حالة إلى حالة (يصمت) الارتخاء أولا

**المقدم** سيبدأ بنقطة الصفر .. افرحوا واسعدوا لقد جاءكم التمثيل

**المحترف** قبل كل شيء سأقتلك

**المقدم** تقتلني

**المحترف** في التمثيل فقط

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

**المقدم** و ما هو وجه الضرورة

**المحترف** ستمثل معي ديدمونة (يمسك به) سأقتلك – بالتمثيل – مجرد التمثيل

**المقدم** لا أريد أن أموت ولو لمجرد التمثيل .. أعفيني من القيام بهذا الدور أرجوك

**المحترف** ألا تريد أن تمد يد المساعدة للفن ( يضع يده على عنقه ) إنك لآثم إذن

**المقدم** ( خائفا ) أرجوك

**المحترف** لا بد لك من الموت (ويعنفه) لا بد من التضحية في سبيل الفن

**المقدم** (للجمهور) ماذا تنتظرون.. صفقوا له بحرارة قبل أن يقتلني بالفعل ( تصفيق)

**المحترف** (للجمهور) لنفرض أن هذا المخلوق هو ديدمونة .. تصوروه ديدمونة

**المقدم** يجب أن تجهدوا مخيلاتكم لدرجة الإرهاق ليتم هذا التصور

**المحترف** أما تزالين على قيد الحياة أيتها الخائنة

**المقدم** بل لقد فارقتها منذ زمن طويل ( يتظاهر بالموت) يا فلذة كبد الفن

**المحترف** ما تزال حية ( يحاول المسك بالمقدم فيفر هذا الآخر)

أنظر معي حُسَاما مما لم يتقلد مثله جندي (يشخص مقطع عطيل بطريقة مغلوطة وأداء رديء جدا) أتتراجع من الرعب .. رعبك هذا لا طائل تحته لقد انتهى عطيل أنا اليوم غيرما كنت عليه بالأمس.. فلا تخف ولا تتراجع ولو رأيتني مسلحا ( الخلط في متن الدور المقصود) فعطيل قد انتهى (يبكي بفظاعة) عطيل لا شيء .. فهذا محط رحالي ومربط شراعي وغاية سفري.. وجَّه حُسامه إلى صدر عطيل

**المقدم** (يهمس) من أين لي بها

**المحترف** وهو الذي يتراجع ولكن إل أين يستطيع أن يذهب عطيل الآن؟

**المقدم** إلى الجحيم

**المحترف** أرني كيف هو لون وجهك في هذا المساء ( يمسك بالمقدم) يا للمرأة المسكينة البئيسة التي ولدت تحت طالع النحس

**المقدم** (يبكي) أجل طالعي منحوس

**المحترف** (يصيح) إنك لصفراء اللون بقميصك فإذا التقينا لدى محكمة الله

**المقدم** عندئذ أطالب بالقصاص

**المحترف** (يتابع في غير اكتراث بالمقاطعة فرؤيتك على هذه الصفة كافية لإسقاط روحي في السماء فتلتقطها الزبانية ..هامدة يا بنيتي قريرة كطهارة نفسك .. ويل للشحاذين ويل للمجرم الأثيم .. أيها الشياطين اطردوني ضربا بالسياط أمام هذا النور السماوي .. أغلوني في النفط دحرجوني إلى أعماق بعيدة من النار السائلة من الجحيم من الزمهرير يا ديدمونة لقد ماتت

**المقدم** صفقوا لتسلم العواقب

**المحترف** وبعد لقد خيل إليكم فيما اعتقد أنني كنت ابكي .. لا.. اطمئنوا إنها فقط الحرفة، المهنة .. وتلك أسرارها إنه يا معشر السادة الاحتراف

**المقدم** ذلك أنه يا معشر السادة فنان محترف صفقوا له لوجه الإنسانية

**المحترف** فنان كرس جهوده وحياته لخدمة الفن ( يقولها بلهجة مؤثرة )

**المقدم** (بنفس اللهجة ) فنان أحب الفن وأخلص في محبته للفن

**المحترف** فدموعي إذن دموع اصطناعية وتهدج صوتي هو كذلك اصطناعي إنني أتكيف مع المواقف وأتلون حسب الأحداث والظروف .. احم

**المقدم** احم

**المحترف** وأبكي بحرقة ( يبكي بحرقة مضحكة ) احم .. لا اطمئنوا المسالة مسألة احتراف

**المقدم** (وكأنه يأتي بخبر جديد ) إنه ممثل محترف !!

**المحترف** لقد أبكيتكم وهاهو الوقت قد حان لأضحككم

**المقدم** استعدوا للبكاء ( يستدرك) للضحك

**المحترف** سأمثل أمامكم مشهدا منفردا من مسرحيتي « الرجل لشحيح»

**المقدم** « بخيل « موليير

**المحترف** وهو مشهد فكاهي

**المقدم** إذن يجب أن تضحكوا

**المحترف** (يمثل) لقد سرقت أيها الناس .. لقد اختلست دراهمي ( يبكي) دراهمي .. يجب أن تطلق صفارات الإنذار يجب أن تغلق أبواب المدينة بل أبواب المدن كلها .. يجب أن تشتد الحراسة يجب أن يلقى القبض على جميع الناس ( يبكي ثم يكف فجأة ويهمس للجمهور ) لاحظوا أن البكاء أيضا عنصر من عناصر الإضحاك في المواقف الهزلية كما أنا الضحك يستدر المدامع

**المقدم** وتلك هي الازدواجية المسرحية ( يقولها في خبث)

**المحترف** والشمولية التشخيصية وتلك طريقتي المثلى في التمثيل الخفيف أو العنيف ( ثم يعود إلى التمثيل فجأة)

اقبضوا على لصوص العالم جميعا اقبضوا على جميع الناس اللصوص وغير اللصوص الكل متهم بسرقة دراهمي .. شددوا الحراسة وضعوا الحواجز في جميع الطرق

**المقدم** إذا أردتم أن يجعل حدا لهذا المشهد الهزلي فعليكم بالتصفيق

**المحترف** هذا وليكن في شريف علمكم أنني مثلث دور الكناوي في بروكسيل وباريس كما أنني ملم بالميم والبانطوميم

**المقدم** الإيماء

**المحترف** وملم أيضا بالنون يعني الكابوكي الياباني

**المقدم** تعلم اسمه حديثا

**المحترف** ولي في عالم الميم ودنيا النون صولات وجولات .. احم

**المقدم** صدقوه .. احم

**المحترف** ومع هذه الكفاءات فأنا أحارب في واضحة النهار وأنا فلذة كبد الفن

**المقدم** ( بخبث) مسكين يحارب وهو فلذة كبد الفن

**المحترف** لقد تقلبت على كثير من المهن

**المقدم** وما يزال يتقلب

**المحترف** ولم يحالفني التوفيق .. لقد كانت مشكلتي وما تزال هي : مشكلة الخبز .. لقد اشتغلت بناءا .. وحدادا..

**المقدم** ونجارا

**المحترف** وبائع حلويات متجول

**المقدم** وسمسارا مساعدا

**المحترف** وكاتبا وصحفيا

**المقدم** يستكتب الناس .. ويكتب أحيانا ما يصلحه الناس

**المحترف** ومع ذلك لم يحالفني التوفيق وبقيت مشكلتي دائما هي:

**المقدم** الخبز

**المحترف** لا..لا..لا تضحوا أرجوكم .. إنني أخاطبكم بالجد إن الفن المسرحي فن كريم سخي واسع الأفق .. إذ هو الباب الوحيد الذي لم يغلق في وجهي

**المقدم** المسرح فن بلا رقيب

**المحترف** حقا.. لقد آواني المسرح ولكنه مع ذلك لم يحسن إيوائي .. لقد أوصد كثيرا من النوافذ في وجهي في حين ترك الآخرين يتسللون ليتربعوا اليوم على كرسي الزعامة وهم « غشمى» وليسوا في العير ولا في النفير إنهم عابثون مستغلون ليس إلا .. احم ( يقولها في صيغة : ما رأيك؟)

**المقدم** احم ( يجيب في صيغة معك الحق)

**المحترف** لا تضحكوا أرجوكم المسألة جدية مأساوية لدرجة لا تبيح لكم مجرد الابتسام فأحرى الضحك

**المقدم** أو القهقهة.. شيء من الجد من فضلكم

**المحترف** كونوا رجالا إن الموقف خطير

**المقدم** الموقف خطير

**المحترف** أجل إن العمل الوحيد الذي لم يضجر مني هو المسرح هو فن التمثيل

**المقدم** كان الله في عون التمثيل

**المحترف** لقد طردوني من العمل .. فاحتميت بالفن ،، وطوحوا بمقالاتي

**المقدم** المستكتبة

**المحترف** (متابعا) في سلات المهملات

**المقدم** فاعتصم بالفن

**المحترف** فاعتصمت بالفن ..احم

**المقدم** احم

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

**المحترف** وأوقفوني من الشركة

**المقدم** (هامسا) فهجم على الفن وتسلط على الفن وانتقم من الفن

**المحترف** أرجوكم أن لا تضحكوا .. وأن لا تفرطوا في الهزل ..احم

**المقدم** المسالة هزلية عفوا جدية .. احم

**المحترف** أنا اليوم صاحب فرقة وصاحب مدرسة مسرحية بمعنى اتجاه فني معين ولكن ..

**المقدم** تنقصه الإمكانيات ( يشيرإلى الدراهم)

**المحترف** أجل تنقصني الإمكانيات .. وإلا لكنت قلبت هذه الأوضاع المسرحية الراهنة رأسا على عقب .. ولجعلت من هذا الركود حركة .. دائبة نشطة ولخلقت من لا شيء نهضة مسرحية فنية رائعة.. ولجعلت المسرح يزدهر وينشط وتدب في شرايينه الحياة والدفء بعد الموت والعدم لجعلت بلدي يرفع الرأس عاليا في هذا الميدان .. لجعلت العالم كله يلتفت إلى هذه البقعة من الأرض ليرى المسرح في أوجه شبابه ومجده ونضجه واكتماله

**المقدم** عندما تنتابه هذه الحالة يعالج بالتصفيق قلدوني ( يصفق)

**المحترف** فهذا المسرح الذي أخطب فيه أمامك اليوم .. من يديره؟ من يتصرف فيه ؟ من يسهر على سير الأعمال فيه .. من هو سبب ركوده وخموله وجموده ونومه الطويل العميق. إنسان لا يفقه شيئا.. إنسان (يهمس) انتهازي وصولي.. أناني فردي .. لا يحب المسرح.. ولا يخدم المسرح.. وإنما يحب نفسه في المسرح بواسطة المسرح

**المقدم** صاحب هذا المسرح هو عقدته الأزلية

**المحترف** إن هذه الحقائق المرة تؤلمني وتقض مضجعي أحب من أحب وكره من كره فلو وكل إليَّ أمر هذا المسرح لكان شيئا آخر (للمقدم) ماذا تقول أنت ؟

**المقدم** ( في تملك) وهو كذلك

**المحترف** إنني أقبل إدارته بنصف الميزانية المخصصة له .. نصف ميزانية التسييرفقط

**المقدم** فقط

**المحترف** هيا ماذا تنتظرون .. إذا كان لكم رغبة صادقة في العمل .. رغبة حقيقة في خلق نهضة مسرحية رائعة فهذي يدي ممدودة مدوا أياديكم

**المقدم** ( يغني) هذي يدي ممدودة مدي يديك .. وتعالي نبحث عن رُبى لم تطرق

**المحترف** تعالوا نبحث عن وسيلة للخلاص .. عن أسلوب جديد للعمل عن طريقة مثلى للنهوض بالفن .. تعالوا ننسى الماضي ونفتح صفحة مسرحية جديدة.. هيا تكلموا ماذا تنتظرون أجيبوني .. إنني أضع كفاءتي رهن إشارتكم لأسهر على تسيير المسرح بنصف الميزانية الحالية .. بالربع فقط

**المقدم** بالثمن فقط ( يقولها كمن يساوم)

**المحترف** (يقبل) طيب بالثمن

**المقدم** وتقوم بجميع الالتزامات

**المحترف** بجميع الالتزامات

**المقدم** وتقسم على ذلك

**المحترف** أقسم

**المقدم** طيب .. يجب أن تؤدي يمين الإخلاص

**المحترف** أقسم بالله العظيم وبكتابه الكريم أن أخلص لفني ومسرحي وتأليفي وإخراجي

**المقدم** و لجميع الروايات الصالحة للمؤلفين الآخرين.. وتقدم على الأقل خمس روايات في العام

**المحترف** ولجميع الروايات الصالحة للمؤلفين الآخرين.. وأن ألتزم أمامكم وأمام الله والتاريخ والفن أن أقدم على الأقل خمس مسرحيات في العام

**المقدم** مسرحيات ضخمة

**المحترف** مسرحيات ضخمة من الحجم الثقيل احم

**المقدم** احم .. والمسرحيات من نوع البريستيج

**المحترف** ومن مسرح البريستيج .. ثم خمسة أو عشرة مسرحيات من النوع الفكاهي المرح .. من النوع الخفيف اللطيف .. الذي لا يتعدى حدود الفكاهة البريئة

**المقدم** وتلتزم بالكف التام عن الأشياء ..احم

**المحترف** ألتزم بالصمت والصمت التام فيما يخص الأشياء ..احم

**المقدم** وضح

**المحترف** التزم بالابتعاد عن المواضيع السياسية التي من شأنها أن تحدث البلبلة أو الفتنة.. أو أي نوع من الشغب أحم

**المقدم** يجب أن تتخلى بالمرة عن كل نوع من أنواع الفوضى

**المحترف** سأطلق الفوضى وألتزم بالنظام .. الواقع أن مسرحي كان يمثل دائما أفكار المعارضة.. هذه حقيقة لا أنكرها

**المقدم** (هامسا) ليس لإدعائه هذا أساس من الصحة

**المحترف** لقد كنت موضع استغلال.. فظيع شنيع من لدن بعض محترفي السياسة إذ كانوا يشحنوني بأفكارهم الهدامة وكنت أتبناها بسذاجة ساذجة

**المقدم** السذاجة الساذجة اصطلاح خاص به

**المحترف** وكلما صعدت على خشبة المسرح إلا وأخذت أفرغ الشحنات

**المقدم** شحنات الحقد والسباب

**المحترف** بالمناسبة وبلا مناسبة .. الشيء الذي جعل مسرحي يعرف بطابعه المميز الخاص

**المقدم** (هامسا) طابع الخلط والتهريج والحذلقة والإقحام

**المحتــرف** والحقيقة أنني كنت متهورا بعض الشيء في اعتناق هذا الاتجاه العنيف في النقد السياسي .. ولكنهم كانوا يثيرون أعصابي . الأبواب مغلقة .. الجمهور ضدي .. الإعلانات باهظة التكاليف.. إيجار المسرح مرتفع مذهل .. الضرائب مبيدة مخذلة .. المناظر .. الملابس.. الإكسسوار.. أجور الممثلين.. الهواة فقط

**المقــدم** (هامسا ) يستغلهم عدو الله والفن

**المحتــرف** كل هذه العوامل تتكاثف علي لتفقدني كل قدرة لي على ملك زمام أعصابي

**المقــدم** فيمضي في كيل السباب للجميع

**المحتــرف** لكل من يتهيأ لي أنه يقف في طريقي

**المقــدم** ويعتقد أن العالم كله يقف في طريقه

**المحتــرف** فالعن العالم برمته.. المسألة مسألة شغل مسألة خبز احم

**المقــدم** كما ترون .. الخبز هو الأهم .. احم

**المحتــرف** رجائي لكم أن لا تضحكوا

**المقــدم** المسألة من الجدية بمكان

**المحتــرف** وهو كذلك .. والآن

**المقــدم** بيت القصيد

**المحتــرف** إنني أضع بين أيديكم كفاءتي وخبرتي وتجربتي الطويلة ومعلوماتي الكبيرة وسكوتي المطلق وعبقريتي الصامتة وأنا من أنا؟ فلذة كبد الفن

**المقــدم** لن يثير بعد اليوم شغبا ولا فتنة فلذة كبد الفن

**المحتــرف** أبدا .. ولن أتد خل فيما لا يعنيني وأعلن أمامكم التخلي الكامل الشامل عن المعارضة والمعرضين .. أعطوني فقط هذا المسرح اجعلوني مديرا له لوجه الفن .. لوجه الله لوجه العروبة

**المقــدم** أسمعتم إنه يطلب منكم فقط أن تجعلوه مدير لهذا المسرح.. مقابل السكوت

**المحتــرف** إذا عاودت الكلام اقطعوا لساني .. أريد أن أعيش .. أريد أن يعيش المسرح.. أريد أن أقدم للجمهور الفن العظيم الذي لم أقدمه لحد الآن .. الفن الذي ما زلت أبخل به

**المقــدم** الفن الذي يد خره لدوائر الزمن وعنق العالم

**المحتــرف** هذه فرصتي وفرصتكم

**المقــدم** فاغتنموها لعلكم تفلحون

**المحتــــرف** أما أنا فإما أن أتولى إدارة هذا المسرح بالذات وإما أن أثير حوله ضجة صاخبة حملة منظمة منسقة في الصحافة في جميع الأندية والمجالس .. في المقهى المجاورة بل في جميع المقاهي .. سأوقف نشاطي للتشنيع بهذه الأعمال القبيحة البشعة المخزية .. سأشهر الحرب على هذا الاستغلال والاحتكار .. على هذا التسلط والتجبر والطغيان .. على هذه المحسوبية المقيتة المرذولة.. سوف أكتب روايات أفضح فيها الأسرار الشنيعة الخطيرة المذهلة .. وإذا انطلقت للكلام هذه المرة فلن تسكتني المدافع ولا القنابل الذرية والهيدروجينية من ذات المائة ألف مكاطون.. لن تقدر على إسكاتي صواريخ بولاريس

**المقــــدم** المسرح هو وحده القادر على إسكاته .. فاعطوه المسرح لعلكم تعقلون

**المحتــــرف** لا..لا..لا

**المقــــدم** إنه يرفض

**المحتــــرف** لم أعد أطيق لم تعد لي قدرة على الاحتمال ( يبكي) كان ينبغي أن تكون لي أسرة . بيت .. فيلا .. سيارة .. أنا الآن في سن الكهولة ولا أكتمكم أنني لا أملك شيئا بالمرة

**المقــــدم** ولو مجرد دراجة

**المحتــــرف** لا زلت لحد الآن أعزب

**المقــــدم** عريس الجنة .. احم

**المحتــــرف** لا تضحكوا أرجوكم .. المسألة من الجدية بمكان .. أريد أن أقدم أفكارا جديدة

**المقــــدم** (بخبث) إنه ملئ بكل جديد ممتع مفيد

**المحتــــرف** أريد أن أقدم فنا ملتزما لجانب الحكمة والتعقل والاعتدال .. أريد أن أصبح ذا مكانة مرموقة في عالم الاختراعات المسرحية

**المقــــدم** الاختراعات المسرحية أيضا من الاصطلاحات الخاصة

**المحتــــرف** أريد أن أساير الركب .. ركب العهد الجديد .. أريد أن أنسجم .. أريد أن أودع عزلتي أريد الأمن والسلام أريد أن أفارق العزلة

**المقــــدم** (متابعا موضحا) وأن لا تبقى على الهامش

**المحتــــرف** أريد أن أدخل صميم المعركة فأعطوني هذا المسرح وأنا أضمن لكم الازدواجية المسرحية .. الإبداعية التشخيصية

**المقــــدم** (مصححا في خبث) الإبداعية .. عفوا الإبداعية الدراماتيكية والشمولية التشخيصية

**المحتــــرف** (مباركا) وهو كذلك .. أعطوني المسرح أضمن لكم المتع الفنية

**المقــــدم** ويضمن لكم عجب العجاب .. أعطوه المسرح ( يستدرك ) ولكن يا أستاذ هؤلاء الناس لا يملكون لك ضرا ولا نفعا فيما يخص مسالة المسرح

ARCHIVE

**المحترف** أبدا أنا غير متفق معك . انهم يملكون لي النفع والضر .. إنهم جمهور والجمهور عنصر أساسي .. مكمل فيما يخص المسرح .. ولولا الجمهور لما كان المسرح ولهذا فالجمهور المسرحي مسؤول – إلى درجة ما – عن الركود المسرحي . إن هناك مسؤولية ازدواجية وللجمهور من مسألة تحملها نصيب وافر .. احم

**المقدم** (للجمهور) لقد جاء دوركم كان الله في عونكم .. احم

**المحترف** أجل انتم الجمهور .. الجمهور المسؤول عن شقلبة الأوضاع المسرحية الجمهور الذي يقبل على كل شيء ويشاهد كل شيء ويشجع كل شيء ويصفق لكل شيء .. ولا يعاف أي شيء ولا يضجر من أي شيء .. الجمهور من هذا النوع مذنب

**المقدم** المنطق السليم يقتضيكم أن تشجعوه هو وحده وكفى

**المحترف** إن واجبي كفنان يحتم علي أن أذهب معكم في المصارحة شتى المذاهب أن أسير معكم في الواقعية إلى أبعد مدى نعم الجمهور مذنب

**المقدم** الجمهور مذنب .. اعطوه مائة جلدة

**المحترف** لا..لا..لا.. أنا لا أمزح يجب على الجمهور أن يميز بين الغث والسمين يجب على الجمهورأن يعرف ما يضره مما ينفعه يجب على الجمهور أن يعرف رأس المسرح من عقبه يجب عليه أن يميز بين الصالح ( يشير إلى نفسه) احم والطالح ( يشير إلى الآخرين) احم

**المقدم** ( يشيرإليه) الصالح احم (و يشيرإلى الآخرين) والطالح

**المحترف** المسالة مسالة ذكاء مسرحي وبالإشارة يفهم

**المقدم** الذكاء المسرحي

**المحترف** نعم وأيم الحق نعم أنتم الجماهير الشعبية .. يجب عليكم أن تعتصموا بحبل الحق الفني ( يشيرإلى نفسه )

**المقدم** ( يشيرإليه) الحق الفني

**المحترف** يجب أن ترتفعوا ليرفع المستوى الفني .. يجب أن تتعلموا الرفض .. أن ترفضوا الدجالين والمشعوذين وقتلة المسرح وقتلة الفن .. يجب أن ترفضوهم جميعا

**المقدم** ما عدا فلذة كبد الفن

**المحترف** ليرتفع المستوى .. نعم أنتم بناة المسرح الحقيقيون وعلى كاهلكم ينبغي أن تشيد النهضة المسرحية المرتقبة احم

**المقدم** ( يهمس إليه) لقد أخذت من الوقت ما كان مخصصا لك أربعة مرات.. فكفى ثرثرة

**المحترف** طيب (للجمهور) ها أنتم ترون عندما باشرت معالجة الصميم أخذ صديقي يطالبني بالسكوت.. ولكن سوف لا أسكت

**المقدم** صاحب المسرح يتوعد أنه يحدجنا بنظراته المتوعدة من داخل الكواليس

**المحترف** (بخوف) صاحب المسرح يتوعدني بهول الخاتمة وسوء المصير.. سوف يمنعني من تقديم بعض رواياتي لمدة قد تطول أو سوف يرفع ثمن الإيجار

**المقدم** إنه مقبل .. غير الموضوع احم غير الموضوع.. أسرع غير الموضوع

**المحترف** (بخوف) احم (يهمس) ماذا اقول كيف أغير الموضوع فيما عساني أتكلم

**المقدم** عد لموضوع الفنان الراحل

**المحترف** ( بصوت مرتفع) لقد كان الفنان الراحل فنانا بمعنى الكلمة لدرجة أنه مات بفن مات ميتة فنية رائعة والمهم في موت الفنان الراحل أنه عرف كيف يموت ومتى يموت ومات العفريت في الوقت المناسب وكان موته أعظم حل لمشكلة خبزه .. والسلام عليكم ورحمة الله تعالى .. احم

**المقدم** احم انصفوا فلذة كبد الفن ..وصفقوا له ( يصفق) قلدوني قلدوني

**ستار النهاية**

**الرباط** 26 **اكتوبر** 1966

# مذكرات الشيخة فطومة

المسكيني الصغير

## شخصيات النص

1 : **الشيخة فطومة .**

2 : **الشيخ العسري .**

3 : **بوجمعة الطعارجي .**

## المنظـــــر:

غرفة أو شبه غرفة في فندق البهائم / كوري / طعارج مكسورة .. وبنادر مجوفة .. معلقة .. سرير .. بطانية تقليدية قديمة .. مائدة صغيرة مخططة ومهترئة .. صور قديمة معلقة .. للشيخة فطومة والشيخ العسري والشيخ بنداود .. صندوق قديم ..

## النص المسرحي :

(الشيخ العسري يتأمل صورتهما .. ثم ينسل يأخذ شكارته المعلقة قرب السرير حيث تنام الشيخة فطومة .. يخرج " السبسي " ويراقب فطومة .. ثم ينشغل في البحث عن صندوق الكبريت يخاف أن تستيقظ فطومة .. هامسا .. بينما بوجمعة جالسا بالقرب من زاوية المدخل، يقف ثم يقوده العسري .. يبدأ بوجمعة في تلمسه ويحاول الكلام) ..

الشيخ بوجمعة : كنش مريحة بلادي ..

الشيخ العسري : زم فمك غادي نذوقك ..

الشيخ بوجمعة : قتلتني بالشخير..

الشيخ العسري : فطومة .. انت فايقة ..

(الشيخة فطومة تتقلب في سريرها .. يبعث صوت غير مفهوم ) ..

الشيخ العسري : فطومة ..

الشيخة فطومة : (تهدي في نومها ) .. أنا عييت الشيخ العسري ..

الشيخ العسري : ( خائفا ) .. خليني نصاوب راسي .. ياك ما شادها بو غطاط ... اتَ فايقة .. ولاّ ناعسة ؟..

(يتعثر بوجمعة ثم يقف ) ..

الشيخ بوجمعة : آش باغي تدير ؟.. أنا واياك بالنص ..

( الشيخ العسري يشعل السبسي .. فطومة تتحرك .. تشم رائحة الكيف ) ..

( العسري يسلم السبسي لبوجمعة ) ..

الشيخ بوجمعة : آش بغيتي عندي ؟.. فكرتيني ، شدني الحال ..

الشيخ العسري : اسكت وشد لرض ..

الشيخ بوجمعة : غيرما تضيعنيش ..

( الشيخة فطومة تتقلب في سريرها .. يبعث صوت غير مفهوم ) ..

الشيخ العسري : نعسي .. باسم الله عليك ياك لاباس ؟..

الشيخة فطومة : آش كنشم ؟..

الشيخ العسري : ريحة بوجمعة ..

الشيخ بوجمعة : حمدي الله مازال كتشمي ..

الشيخ العسري : كنتبخر أفطومة ..

الشيخة فطومة : بخورك خانز ..

الشيخ العسري : شي تقصيصة جابها الله .. الكذوب ع الله حرام ..

الشيخ بوجمعة : خرجتي بلا ما تديني معاك نسرح رجليا ونسمع الناس ..

الشيخة فطومة : البلية .. أدوي .. خازن عليا الفلوس .. غدا يصبح عليك مول الكوري ..

الشيخ العسري : خاشينا في قبر وباغي يتخلص ..

الشيخ بوجمعة : وا الشيخ العسري .. كي جاتك الدنيا مالي تساريتي ؟.. كول ليا الناس مغوبشة ولا ضاحكة ؟..

الشيخة فطومة : منين جاتك ؟..

الشيخ العسري : أنا عمري ما كذبت عليك الشيخة فطومة ..

الشيخة فطومة : إيوا ..

الشيخ العسري : مللي خرجت ندور شافني واحد المخلوق وكال ليا : الشيخ العسري أنا عارفك مبلي .. هاك .. خوذ ورد عليا لخبار ... فطومة ، شحال زوينة كون صاوبتي ليا دكيكة نكالي بها مجاجي أنا وهاذ المخلوق .. أنا مشتت باغي نجمع راسي ..

الشيخ بوجمعة : ما وصاوكش علي ..

الشيخ العسري : ما عقلتش ..

الشيخة فطومة : ( تنظم الفراش ) .. السكر تقادا ..

الشيخ العسري : بلا سكر كاع ..

الشيخة فطومة : أتاي تقادا ..

الشيخ العسري : شوفي كيف تدبري شوية ديال الما في البريق يطلق صباغتو .. أتاي عما بلا لون ..

الشيخ بوجمعة : زعماك دكة مسوسة ، عمية .. أدوي الشيخ العسري .. اتّ حد ما سولك على الطعارجي بوجمعة ؟.. ياك ما نساوني ؟..

الشيخ العسري : سكتنا أبو جمعة ..

الشيخ بوجمعة : ما كلتيش ليهم عليا ؟..

**الشيخة فطومة :** غدا يجي مول الكوري ..

( ينصت الشيخ العسري إلى نهيق الحمار في " الكوري " ) ..

**الشيخ العسري :** باين ليا هاذ لحمار باغي يكول شي حاجة .. وإلى كان عقلي ينفعني مولاه ضابرو بشي منغاز ماضي ..

**الشيخ بوجمعة :** ياك ما باغي يذوق معانا ؟..

**الشيخة فطومة :** هو بعداك ما يخلص كرا ..

**الشيخ بوجمعة :** إمتى تخرجوني نشوف بعينيكم آ شطاري في الدنيا ؟.. مصاصطي طابو عليا .. ديوني نتداوى .. واخة يعطيوني غ الدوا لحمر نسكت النغيز ..

**الشيخ العسري :** هاذ لحمار غادي نوض في لحمير ولبغال النعرة .. يوكفو ليه في الباب .. إلى جاء يركلوه شي ركلة ينعس فيها عام ..

**الشيخة فطومة :** شفتك طامع في لحميرينوبو عليك .. هما حيدو عليهم البردعة ..

**الشيخ بوجمعة :** وا الشيخ العسري سخن ليا طعريجتي باغي نفرج راسي ..

( ينصت إلى نهيق وحركة خافتة بين بهائم الكوري )

**الشيخ العسري :** أنا نابت هنا بحال الحريكة .. وزيدون مازال عندنا ..

**الشيخة فطومة :** أش عندنا ؟...

**الشيخ بوجمعة :** أنا بعداك معذور ..

**الشيخ العسري :** الصندوق ..

**الشيخة فطومة :** ما تقربش ليه ..

**الشيخ العسري :** خليني نشوف آش كاين في كاعو .. لعل وعسى نجبر شي رزيق طايح وناسينو ..

**الشيخ بوجمعة :** صندوقكم مثقوب ..

**الشيخة فطومة :** آ الشيخ العسري ..

**الشيخ العسري :** ياك ما خازنة فيه شي حاجة ؟..

**الشيخة فطومة :** أنا مزاوكة فيك ، ما تفربش ليه ..

**الشيخ العسري :** فطومة ..

(يفتح الصندوق وينظر إليه .. فطومة تجلس باكية ) ..

**الشيخ العسري :** غيركولي لي .. اللي مشى مشى وما تلات غيرة .. آش خازنة ؟.. سواك ولا حركوس ..

**الشيخ بوجمعة :** (ضاحكا) .. موس ديال لحسانة ..

**الشيخة فطومة :** كلامك مشكاك ..

**الشيخ العسري :** كولي لي ، آش في كاع الصندوق ؟..

**الشيخة فطومة :** ما تفكرنيش ..

**الشيخ العسري :** غادي نحركو هو واللي فيه ..

**الشيخ بوجمعة :** عطيوه ليا .. ندير وسادة ونتخزن فيه إلى جات الشتا ..

**الشيخة فطومة :** كنت تديرها الشيخ العسري بكري ..

الشيخ العسري : كلام لكبار حكمة .. لهلا يطيح حبك على حجرة ..

الشيخة فطومة : أنا ما عندي ما نخبي .. انت اللي دفعتيني نغير عليك ومنك .. نسيتي آش درتي وآش حركتي ؟..

الشيخ العسري : نساي أفطومة .. أنا وانت في هاذ الكوري شوية ديال الرماد سارد ، طفات عافيتو ..

الشيخ بوجمعة : خويا العسري ، اختي فطومة .. أنا مزاوك فيكم ما تفكرونيش ..

الشيخة فطومة : مازال في كاعو جمرة ..

الشيخ العسري : طفيتها ونسيت حركتها ..

الشيخ بوجمعة : فرحاتك أخويا العسري .. أنا اللي جمرتي شاعلة .. بعض المرات الحال ينسي مولاه ..

الشيخ العسري : أنا مسامحك أفطومة بحال كسامحتيني ..

الشيخة فطومة : خبيتو في صدري عليك ..

الشيخ العسري : أنا شفتو مالي عطاك فولار وقرعة الزهر وواعدتيه تشوفيه بعد ما نرجعو من لقصارة ..

الشيخة فطومة : علاش خليتيني نطيح ونبات بجوج قلوبة ..

الشيخ بوجمعة : لغذر صعيب ..

الشيخة فطومة : نقذتيني من نفسي في ذيك الليلة ..

الشيخ العسري : ذيك الليلة شطحتي ليا وغنيتي غنا غريب وزادت محبتي ليك ..

الشيخ بوجمعة : أنا مول الميزان الشيخ العسري ..

الشيخ العسري : نسيتي الطعريجة والمقص والكمانجة والكنبري .. وهاذ الشكارة ..

الشيخة فطومة : لمقص ديال الشيخ سعيد .. والكنبري مولاه الشيخ الجيلالي مهرس ليه النيف .. شي نهار يتفكروهم ..

الشيخ بوجمعة : أش من طعريجة الشيخ العسري ؟..

الشيخ العسري : امشاو عند الله .. كانو مونسينا ومخفّين علينا لحمل .. واللي جابها الله انقسموها ..

الشيخ بوجمعة : إلى مت دفنو طعريجتي معايا .. كتفكرني في الشيخة حليمة كالت ليا عنداك تفرط فيها ..

الشيخة فطومة : تتسمر فيه ميت ..

الشيخ العسري : أنا عارف .. عزيزة عليك طعريجتك .. نبيعو الدوزان ونحيدو علينا الدين ونشريو ما ناكلو ..

الشيخة فطومة : ياك ما دختي أشيخ العسري ؟..

الشيخ بوجمعة : داخ وحدو ..

الشيخ العسري : حاشا .. الدوخة اللي عطاني مسوسة .. ما فيهاش ريحة طابا .. وأنا باغي نتلف ونتودّر .. ما كرهتش أفطومتي نتخيل راسي مرمي تحت شي مظل وشمش مولانا شاعلة .. باش نحس بالظل لابسني .. وجوج يخدموني ، واحد من ليمن ينش عليا بنشاشة من ريش النعام .. والثاني يلكم ويعطيني للفم ..

**الشيخ بوجمعة :** إيوا وأنا فين خليتوني .. ياك أنا معاكم .. حكرتوني حيث تبرصرت وما تليتش نشوف .. أنا كنشوف اللي ما يتشاف .. بالحق خليوني ساكت ..

**الشيخة فطومة :** آش يلكم ليك ؟..

**الشيخ العسري :** ما دِيش عليا .. ما عرفتش آش بغيت من هاذ الدنيا الكحلة ..

**الشيخ بوجمعة :** أنا بعداك باغي نسا ..

**الشيخة فطومة :** عنداك تنسى مول الكوري .. حشرنا في خربة مع لبهايم وطامع فينا ..

**الشيخ العسري :** كوني هانية .. غادي نبري على شي مبلي ومسقي بحالنا يشري منا سلعة لغنا ..

**الشيخ بوجمعة :** دفعوني ليه أنا تسبيق .. كولو ليه يديرني بواب ولا عساس لكلبو ..

**الشيخة فطومة :** لغنا تبدل ..

**الشيخ العسري :** عندك الحق .. شلا صداع .. بغيت نتسلغا آش تيكولو .. وقيلا بدلو الطعارج .. وميزانهم طاح .. جاب ليا الله بحال شي يغوت وشي يهرنط .. بحالا" كيتراداو بالحجر .. شلا تقرقيب .. كلامهم ما مفرزش ..

**الشيخة فطومة :** أنا ما نقدرش نفارق طعريجتي ..

**الشيخ بوجمعة :** ياك أنا مول الميزان ؟..

**الشيخ العسري :** فكرتيني في كمانجتي أشيخة فطومة .. في كل ليلة كنت نحلم بيها واكفة تزاوك باغة الجرة .. كلت ليها ما تلا عندي جهد وصباعي تقالو عليا .. شوفي غيري .. مسكينة تهزت وتخبطت باكية كدامي .. شحال من مرة خفت منها أُوفقت من حلنتي نقفقف .. كالت ليا نسيتِ لعيوط .. نسيتِ أش درتِ فيا .. شحال من مرة قطَعت أوثار كلبي وخليتيني مجروحة .. أنا ما مفارقاش معاك ..

**الشيخة فطومة :** ما نقدرش نتفارق معها ..

**الشيخ العسري :** تعقلي أشيخة فطومة على العرس اللي شبعنا فيه غرامة .. ما خلاو فين يعلكو .. في كشوشك وراسك ولحزام وتحت البوط .. شدك الحال .. فيقتْ الراكد في كرش امو وجنون الحاضرين .. كلشي بغا يشطح معاك ..

**الشيخ بوجمعة :** واحد منهم عمر ليا فم الطعريجة وباس على راسي ..

**الشيخة فطومة :** نوضتي فيا لهوايش .. ونسيت راسي ..

**الشيخ العسري :** ما كرهتش نكونو أنا وياك في الراس .. انت شطحي وأنا نغني .. كان عرس متَخَمْ .. هرستي ليهم جوج مَايْدات .. وجوج قعدات .. لعريس حل فمو سداتو ليه لعروسة فوك العمارية .. في ذيك الليلة المزغوبة ما جانيش النعاس .. بلا تلومني .. حنا مغلوبين وما عندنا حق .. فطومة .. حتى أنا كنغير وما نبغيش نشوفك تقربي ليهم .. كل واحد رامي كمكومو باغي يشقمك .. بغيتهم شي مرة يعرفو باللي حتى احنا عندنا كرامتنا .. دارونا فوطة ..

**الشيخ بوجمعة :** فكرتوني في الشيخة حليمة .. قبل ما يدخلوا لرمى للخزانة كلت لحليمة بعدي منهم .. أنا راني إلى سخن ليا راسي نهرس طعريجتي على شي واحد .. وجنافو على العرس ومولاه..

**الشيخة فطومة :** نستي لغرامة .. نسيتي مللي كنتي كتغمزني بنص عين إيدك ليهم .. الدبان طاح على لحلاوة ..

الشيخ العسري : في ذيك الليلة .. كلت نهرس الكمانجة ونكرض قوسها وندفل على بوهم . بقى فيا الشيخ بن داود ، كان مسكين ديمة يضحك في وجهي ومالي يحكك فيا بزاف ويسكت ويسهى يبدا يبركم فشي كلام ما فهمتوش حتى مات ..

الشيخة فطومة : أش كان يكول ؟..

الشيخ العسري : شلا كلام عندو وشلا معاني .. أنا اللي كنت بو راس حال فمي .. كان علي نحفضو .. خفت أفطومة نحل فمي ونكول شي وحدة من كلامو ..

الشيخة فطومة : كنتي دايخ ..

الشيخ بوجمعة : هو يبركم وانت تفهم ..

الشيخ العسري : غادي يجي اليوم اللي نكولو مع كمانجتي .. فطومة ، شتي حتى احنا كان يكون عندنا سكينة بحال الناس .. انت في الكوزينة وأنا كنلعب مع ولدي عمر ..

الشيخة فطومة : ياك كالوغ يسكنونا ؟..

الشيخ بوجمعة : هاذي شي حلمة كبيرة ..

الشيخ العسري : كلام الشيخ بن داود صعيب .. هما اللي ما عندهم كمارة .. أنا خايف نخليك وحدك أفطومة .. شحال زوينة نتدفنو أنا واياك في قبر واحد .. مرة مرة سولي علي ونسول عليك ..

الشيخ بوجمعة : ياك ما نسيتو عزرين ؟..

الشيخة فطومة : إيوا عراضة المخزن .. أشيخ العسري ؟!..

الشيخ العسري : مال المخزن ياكلني في حقي ..

الشيخة فطومة : انت اللي بغيتي نسخن الطرح ونشعل فيهم العافية ..

الشيخ العسري : أُو نبقى وحدي محروك وسط العافية .. بزز مني أشيخة فطومة .. كبلما نبداو كلت للمخزني المرسول : الشيخة فطومة مريضة وصوتها مبحوح .. كال ليا :

( تشخص فطومة دور المخزني ويبقى العسري هو الشيخ العسري ) ..

فطومة / المخزني : أنا مرسول .. شتك باغي اطيح كلمة المخزن .. هي انت كدو .. ياكما باغي تخلا دار بوك وتقيد في الليستة الكحلة ..

الشيخ العسري : الله ياودي .. غير الشيخة مريضة .. خفتها تبدا تزلك في لكلام كدام المخزن ..

فطومة / المخزني : شكون كال ليها مرضي .. والمخزن باغي الليلة ينشط .. باغيها توتسويت .. شوف ، كالو ليا رجلك على رجلهم وإلى عنتو جيبهم مجرورين وفوك روسهم المسويطة ..

الشيخ العسري : زعماك ألسي المخزني ما نمرضوش شوية ..

فطومة / المخزني : إيوا السي الفاهم بن لفاهم اشكون بغيتي يرشقها للمخزن أنا .. حتى أنا راني بحالك مراتي تتوجع كراها ولدات ورايا ورسلوني ليكم .. كالو ليا فيك النوبة .. المخزن باغي يدوخ شوية عندو شي ضيفان باغي يدير معاهم الخاطر .. بالحق أنا ما عاجبنيش الحال .. ماشي معقول اللي جان رشقوها ليه .. ياللّه ، جمعو قشاوشكم وتبعوني ..

**الشيخ بوجمعة :** فذيك الليلة طاحت علي الكرش .. حفضني الله كراني مشدود ومحكوم علي بالمؤبد .. نيوفهم دايخة بالدخان ، ما شمونيش ..

**( ينتهي التشخيص )**

**كالشيخ العسري :** ( يتابع التعليق ).. في ذيك الليلة قطعت اوثار الكمانجة وهرست حمارها ..

**الشيخة فطومة :** خليتيني نشطح بلا اهوايا ..

( العسري ينتبه إلى السبسي ) ..

**الشيخ العسري :** فيقتيني أفطومة .. دعيتك لله .. بغيت نبقى دايخ مخبي في ضبابتي نشوف الدنيا ملونة ومحلولة كدامي شي بيبان مصدية ..

**الشيخ بوجمعة :** وعطيني شي تعميرة ..

( فطومة تمسك " طعريجتها " وتبدأ في النقر ) ..

**الشيخ العسري :** غادية تشدك الكحبة وما في ما يشد الصف كدام سبيطار الحومة .. وزيدون دواهم قديم ..

( تغني على إيقاع طعريجتها ويتبعها العسري بالكمانجة ) ..

**الشيخة فطومة :** خوتنا يا لسلام          هـزو بينـا لعـلام
زيدو بينا الكدام          يلى خيابت دابا تزيان

( تنتهي الأغنية بإيقاع سريع ترقص عليه فطومة ) ..

**الشيخ بوجمعة :** واخة عينيا طفاو شفتك الشيخة فطومة كيف كنتي بكري ..

**الشيخ العسري :** فطومة باقية كيف انت نخلة عالية .. جدورك في الأرض مغروسة .. وتمرك حلو ولذيذ .. (يشير إلى صورتهما) .. شوي جوج طيور فوك دالية .. (يقف إلى جانبها) .. تلاكينا في عراسية .. رماك الفضول والحال .. دخلتي وسطنا .. حتى أنا كنت أول مرة نخرج مع الرباعة .. ونشد الكمانجة من شيخي السي بن داود الله يرحمو .. بخ في يدي ودعى معايا .. قال ليا : عنداك تخون كمانجتك راها تعطيك إلى تهليتي فيها .. كنت كنتبع رباعتو فين ما مشات .. نسخن طعارج الشيخات والبنادر ونتسخر لشيخي بن داود .. دارني بحال ولدو .. وملي يبغي يسطاب راسو يرسلني نجيب ليه البلية .. أنا اللي كنت نقصصها ليه .. علمني كيف ندوق ونفرق ما بين المسوس والحلو ..

(يجلس بجانب فطومة فوق السرير) .. فطومة شكون جابك للعرس ؟..

**الشيخة فطومة :** هوايشي .. الحال ما يعدر ..

الشيخ بوجمعة : ألعسري ، وا راك بعقلك .. أنا بعداك خرجوني نشم لهوا ..

الشيخ العسري : عندك الحق ..

الشيخة فطومة : درتوني معاكم واخا كنت صغيرة وبوجادية ..

الشيخ العسري : جيتي بطعريجتك ..

الشيخة فطومة : هي اللي خلاتني نفارق خيمتنا ونسرح بحال النحلة في الخلا .. ما عندي جبح فين نبات ..

الشيخ العسري : فكرتيني في محايني أفطومة .. في داك اليوم جانا واحد من الحكارة في القبيلة .. هايج مايج باغي يورك علينا بضسارتو .. يديرنا عبيد بزز منا .

( يشخص بوجمعة دور الحكار ويبقى العسري هو الشيخ العسري ) ..

بوجمعة / الحكار : شكون كاين في الخيمة .. باش يجاوبني ..

الشيخ العسري : آش بغى الخاطر ..

بوجمعة / الحكار : درتي راسك ما عرفتينيش أولد الخميميس .. فين مشى بوك ..

الشيخ العسري : راك هاجم .. وزيدون غير سلم سلام المسلمين كيف الناس ..

بوجمعة / الحكار : توريني الأداب والمروة أولد الجيعان .. شوف انت وبوك غدا مع النبوري تجيو تنكيو زرعي ولا غادي نحرز على بوكم طريك الغابة .

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

الشيخ العسري : الطريك في بلاد الجموع .. وانت اللي مجمرج عليها ..

بوجمعة / الحكار : تحليك الفم .. هانا كانتسنى واللي ما جاش ينكي بلادي نمنعو ونسد عليه الطريك ..

( ينتهي التشخيص )

الشيخة فطومة : آش عملتي معاه ؟..

الشيخ العسري : ( يتابع ) .. ما يمكنش نصبر على الحكرة .. في ذيك الساعة سخن مجمر راسي وشعل .. ودار في بالي آش ندير .. باش نحل الطريك كدام الجماعة ونرفع راس بويا في القبيلة ..

الشيخة فطومة : آش عملتي أشيخ العسري ؟!..

الشيخ العسري : حركت الحكرة اللي راكبة عباد الله .. وأنا جلاني الهوا في بلادات الناس ورماتني القدرة لفرقة الشيخ بن داود في عراسية كنت واكف نتفرج ..

( العسري يبأخد الكمنجة ويعزف ثم يقف وكأنه يهيء الناس في الحلقة ..
فطومة تنقر طعريجتها )..

الشيخ العسري : قربو الله يجازيكم .. طلقو ودنيكم .. الشيخة فطومة اللي شطحات وغنات كدام المخزن والقياد والديور الكبار .. ها هي وسطكم ارماتها القدار .. واللي ما عندوش بحالنا ، ضاربو الزلط يدعي لينا بالصبر .. وإلى عندو يعاونا في عشانا ..

الشيخ بوجمعة : اشكون يفهم راسو ... واقلة هاذو واقفين بلا جيوب ..

الشيخة فطومة : ( بغير مبالاة ) .. تقادا الغنى والشطيح ..

الشيخ العسري : فطومة جاو لعندك .. غني ليهم الحصبة وشوية من المرساوي .. يالله ألحوت الفتوح لابد منو .. شكون فيكم بغانا نديرو كاميلة ديال الكرشة مخضرة بالبصلة وزيت العود .. حتى احنا بغينا نسخنو الليلة ونحلمو .. الشيخة فطومة آش تكولي للي يفرحك وعطاك كيمة رابعة كرشة مع شوية التحميرة وبزار وزيت عود .. تكلمي .. دعوة الرمى مقبولة عند الله .. وانت أبوجمعة أش تكول ليه ؟..

الشيخ بوجمعة : أنا بغيتو يشوف بعينيه ويسمع بوذنيه ..

الشيخة فطومة : ( بغير مبالاة ) .. مول الهدية باغي يخدم ويتزوج ..

الشيخ العسري : بحالنا مسكين .. يتسنا زهرو يطل عليه .. فطومة .. سخني الطعريجة ..

الشيخة فطومة : آشيخ العسري .. راك وحدك .. الحلقة تفرقات .. واللي شافك وسمعك البارح نساك اليوم ..

الشيخ بوجمعة : مالكم دايرين حلقة ديال بلعاني .. رشقتوها للبهايم ..

الشيخ العسري : ما يمكنش .. الناس جاية عاشقة تشوفك وتسمع غناك الحنين ..

الشيخة فطومة : كمانجتك راكدة .. ملي مرضتي ما خرجتي الشيخ العسري انت معايا ديما .. واللي كنا نعجبوهم دبرو على مغنية اخرين ..

الشيخ بوجمعة : الشيخ العسري منين جاتك هاذ البلية وانت عمرك ما خرجتي ..

الشيخ العسري : شكون يقدر على العيوط غير أنا وانت .. شكون يقدر على شطيحك واحسابك فوك القعدة .. أنا عمري ما طيحت الميزان ..

الشيخة فطومة : دوخاتك البلية أشيخ العسري..

الشيخ بوجمعة : ضيعتيني في حقي ..

الشيخ العسري : البلية مسوسة .. واللي داخ ارتاح .. شحال صعيب يفيق الواحد ويلقى اكساتو مسروقة .. فطومة سعفيني .. نبيعو الصندوق واللي فيه .. غادي يعجب شي نصراني سايح يحطو ديكور في بيتو .. شحال زوينة يديوني أنا وياك يعلكونا ديكور .. أنا شاد الكمنجة وانت شادة الطعريجة وشي ضحكة مسرارة باينة على وجهك .. كيعجبهم يتفرجو علينا ..

الشيخ بوجمعة : وأنا كنجمع الباروك ..

الشيخة فطومة : ما نقدرش نفارقها .. نساتني بويا وامي ..

( تشخص فطومة دور فطومة البنت ويشخص العسري دور أب فطومة ) ..

العسري / الأب : فطومة آجي هنا .. ياك ما تدخلتي .. الحال صعيب .. هرسيها ودوزي لخيمتكم .. ياك ما ضرب بوك الخلا .. شفتك تحنزي فيا .. دايعة ومصدعة الدوار .. دوي .. آش قربك حدا الجامع تخسري الصلاة لعباد الله وتنقضي ليهم لوضو .. غادي يدعيو عليك وتصبحي مسخوطة وتمسخي بحال طيرة بكر في الدوار .. صدعتي الفقيه .. احشم يتبرا مني .. ( فطومة تضحك ) .. شتك كاتضحكي ..

فطومة / الإبنة : الفقيه أبويا زورني ملي اخرج من الجامع .. كال ليا قربي نحكك في عينيك ..

العسري / الأب : حيدي من كدامي .. فقيه مزوق داير راسو في الدريات .. حولو داير مشطة لحيتو .. غادي يتلف القران والصلاة ويلبس جلابتو بالمقلوب ..
الشيخ بوجمعة : فقيه بخنيزتو .. سويرتي واش كيشد لوضو ..

( فطومة تتابع الضحك ) ..

**( ينتهي التشخيص )**

الشيخة فطومة : ( تتابع ) .. بويا مسكين نية .. ديما مشطون بجميع الحطب .. مللي يخرج في الفجر ما يرجع حتى لنصاصات الليل .. الغابة بعيدة .. يلقانا ركدنا وشبعنا ركاد .. امي محجوبة ما يجيهاش النعاس حتى تسمع بويا يربط الحمارة جنب النوالة .. امي مسكينة كيعجبها اغنايا واشطيحي .. حيت هي عسرية مجمكة .. شحال من مرة ضربتني الفيقة .. سمعتهم جابديني في الكلام..

( تشخص فطومة دور أم فطومة ويشخص العسري دور أب فطومة ) ..

العسري / الأب : أنا خايف أمحجوبة .. الدرية كبرات قبل وقتها .. خايف عليها من شي حتروف يضحك عليها في الدوار وتديرها اكبر من راسها .. ونولي أنا ضحكة بين الجماعة
فطومة / الأم : مالها آش دارت ليك ؟..
العسري / الأب : كاع النهار وهي دايعة معنكة طعريجتها .. ياك ما باغة تولي شيخة .. أنا راني ندبح بوها .. إلى .....
فطومة / الأم : يهديك الله .. الدرية ما عارفاش ..
العسري / الأب : انت عمية .. مالك ما تشوفيش .. بزازلها كد ضرع البكرة يرضعو سبع عجولة ..
فطومة / الأم : آويلي .. انت آش كاتكول ؟!..
العسري / الأب : تغركي فيه .. وتطليه ..
فطومة / الأم : لواه زدتي فيه ..
العسري / الأب : أنا باري منك ومنها .. شي مرة نحش راسها بالمنجل .. ولا نضربها بشي عتلة .. خاصني نزوجها لشي واحد ويربطها قبل ما يخرجو رجليها من الشواري .. يالله ركدي ..
فطومة / الأم : ياك الليلة ليلة السوق .. نتزافطو شوية .. انت مالك عزيزة عليك تمارة .
العسري / الأب : كلت ليك ما فيا مانتزافط .. عظامي مهرسين وظهري مقسوم عليا ..
فطومة / الأم : انت واقيلة سكناتك الغابة ونسيتي امراتك ..
العسري / الأب : محجوبة ركدي .. ولا نجيب العتلة ..
الشيخ بوجمعة : خيمة المزاليط .. كول ليا العسري بحال إلى سمعت شي حاجة البارح في الفندق .. سمعت واحد كيكول لواحد المخزن زاد في الصنك .. باغي يخلص شي كريدي قديم ، واحنا مالنا ؟.. هو يتسلف واحنا نخلصو عليه .. أمنكر هذا ..

**( ينتهي التشخيص )**

( الشيخ العسري يحاول فتح الصندوق )

الشيخة فطومة : أنا مزاوكة فيك أشيخ العسري..

الشيخ بوجمعة : ياك لاباس ؟..

الشيخة فطومة : صندوق الدوزان ..

الشيخ العسري : خليني نشوف الدوزان .. ياك ماتو واحنا اللي ورتناهم ..

الشيخة فطومة : ما نقدرش نشوفهم كدامي ..

الشيخ العسري : ما تلا فيك ماتوكفي في الحلقة..

الشيخة فطومة : شيخك بن داود غادي يتفكع عليك في قبرو ..

الشيخ العسري : ما تلا عندي جهد .. وكساتي اللي عليا ما تجيب رابعة خضرة في السوق..

الشيخة فطومة : علمك الكمانجة والعيوط وهز علامك بين شيوخ الرمى ..

الشيخ العسري : ( صائحا ) .. آح أميمتي .. آش بغيتي عندي .. جبدتي ليا الفاد .. شيخي بن داود الله يرحمو .. إيه ، ملي يشد الكمانجة ويحرك قوسها ، سبيبها يزغرت .. ويبان كي القايد في السربة بين السروت فوك عود كمري .. شاد لجامو من بعيد تبان كصة عودو تلالي ..

( تشخص بوجمعة دور الشيخ بن داود ويشخص العسري دور العسري الشاب ) ..

الشيخ بن داود : انت شيخ شياخ .. مسقي من عند ربي .. مدهون بهمومك وغدايدك أولدي العسري ..

العسري / الشاب : آح أميمتي كيف ندير .. سقوتك كبيرة أشيخي بن داود ..

الشيخ بن داود : ونسى الناس اعطيهم من كلبك ..

العسري / الشاب : كنسمعهم وحدي أشيخ بن داود .. محال يجبدوني إلى غرقت في الواد ..

ولا طحت في بير، اشكون يداوي جروحي ؟.. أنا وحدي في همومي أشيخي بن داود ..

الشيخ بن داود : أنا طبعت ليك .. والدفلة ما ترجع للفم .. خوذ .. أنا كبلك تكويت ..

حرموني من بويا وامي وقبيلتي واكراني .. جاو بالدجيب .. وكفو كدام خيمتنا بويا العربي عرف أش بغاو .. المقدم والشيخ وشلاً حسرافة جمعونا وتكلم النصراني يترجم عليه واحد داير طربوش احمر .. كال لينا انتما لعزارة .. غادين تمشيو دابة تكاجيو .. واللي ارفض نديو بوه في بلاصتو .. بويا من وسط الجماعة تنتر واكشاكشو خارجة كال ليهم : آش بينا وبينكم ؟.. حنا في بلادنا هانيين .. دفعوه .. وضربوه كدام عيني.. سال دم اسنانو .. ما قدرتش نحامي عليه .. وكادونا بحال الخرفان .. دكونا في الدجيب بحال لخناشي ..

العسري / الشاب : دكتي لمحاين أشيخي بن داود .. حول اوثار كمانجتك باكية بحال الدري المفطوم ..

فطومة / بن داود : أنا طبعت ليك أشيخ العسري..

العسري / الشاب : آه أميمتي .. شيخي امحن اكثر مني ..

( ينتهي التشخيص ) ..

( الشيخة فطومة تغني بصوت حزين ) ..

الشيخة فطومة : خوتنا يا لسلام
هـزو بينـا لعـلام
زيدو بينا الكدام
يلى خيابت دابا تزيان

( يردد معها العسري بصوت خافت .. ثم يتابع )..

الشيخ العسري : كال ليا شيخي بن داود : دفعونا للزنيرة في حرب لاليمان ولاندوشين .. ماتو شلا عزارة من لقبيلة واللي شاط جابوه يبني ليهم لكناطر والديور والقصور .. واللي بقى عايش رجع عرج ومعطوب بلا صحة .. شيخي بن داود عريس لعزارة نقداتو من الموت كمانجتو .. كانو يعيطو عليه في القشلة الشيخ العسكري .. مول الكمانجة ..

( الشيخ العسري يجلس بجانب الشيخة فطومة ويرددان أغنية :

أبويا يا لحنين ..
فين انت فين ..
دعاو فيا الرمى ..
واللي شرب من كاسهم يتبلا ..
ترويت أبويا ترويت ..
ومن كلامهم عمر الراس والصدر ..
منهم قريت بلا لوحة ..
ومنهم خاطري ازْهَـر ..
منهم اتكويت ..
ومنهم برات جروحي ..
ومنهم حالي زاد كبر ..
أبويا لحنين ..
فين انت فين ..

( العسري يتحرك نحو نافذة الكوري ) ..

الشيخ العسري : فطومة .. إلى كان كلامهم صحيح .. غادين يتهلاو فينا احنا الشياخ ..
الشيخة فطومة : فين سمعتيها الفاهم .. ولا حلمتي بالشبعة ..
الشيخ العسري : احنا لفنار والشمعة .. بلا بنا الدنيا صمكة وعمية وبلا كواد ..

الشيخة فطومة : أحياني .. ميزانهم طاح ..

الشيخ العسري : كالو باللي المغنية والتماثلية واللي بحالنا غادي يساعدوهم على الكرا .. واللي مرض تجيه لابيلانص حتى للدار ..

الشيخة فطومة : حلمة كبيرة هاذي أشيخ العسري شكون يفسرها .. الحرفة داوها السماسرية .. البراني دخل علينا جنب الشيخ العسري ..

الشيخ العسري : أنا راني غادي ندوي بزاف .. حتى يسمعني الصمك والزيزون .. أنا ....

( يردد الجملة الأخيرة .. تمسك فطومة يده وتجلسه ) ..

الشيخة فطومة : باركة عليك .. سمعوك الصمكين .. اتهدن .. شد لرض ..

( العسري يعزف على " الكمانجة " ثم يقف بجانب صورة الشيخ بن داود ) ..

الشيخ العسري : شيخي بن داود مشيتي في الضو .. تقلتي اكتافي .. عارك كبير أشيخي بن داود .. هما اللي نساونا .. بدلونا بغنا المختنين والمزغبين .. كول ليا أش ندير .. لساني اثقال عليا ..

الشيخة فطومة : ياك كلت ليا ما غادينش ينساونا الخوت ..

الشيخ العسري : كرشك غدارة أشيخة فطومة .. زريعة خاوية .. ما ولدتي ما رضعتي ..

الشيخة فطومة : ما خليت ما كلت وشربت من عشوب العطارة .. حار وحلو ..

الشيخ العسري : تراب كرشك مسموم قتل الزريعة .. ما بغات تنفخ وتفرحنا .. تعطينا اوليد ينفعنا كيف الناس .. نسمعو اصداعو ويبول في حجريونسميوه عمر على سمية بويا ..

الشيخة فطومة : سواكنك غارت منو كبل الحرث أشيخ العسري ..

الشيخ العسري : فطومة ما تلومينيش أنا هشيش.. شحال من مرة فقت من ركادي حداك .. وجدتو واكف ماد يديه ليا باغي يعنقني .. تلمستو بيديا وشميت ريحتو .. شعرو رطب حرير .. شفت في عينيه صورة امي وبويا .. سمعتو يدوي معايا بفم مزموم .. بويا .. بويا ... أنا ماشي لخاطري .. خليتْ ظهرك عريان .. سامحني ..

الشيخة فطومة : نعاسك خايب ..

الشيخ العسري : اتكلمت معاه .. انت اللي سادة ودنيك وعاطياني بالظهر .. ما بغيتيش ..

الشيخة فطومة : ما بغيتش ولدي يد خلوه السواكن .. وتشدو جعرتك وينقصو منو الفضوليين ..

الشيخ العسري : توحشتو يزورني في منامي .. انت اللي سديتي الباب في وجهو .. أنا مازلت كنتسناه .. كنسمع حس رجليه ..

( يقف صائحا ) .. ها هو جاي .. قرب .. أنا مزاوك فيك حلي الباب .. خليه يعنقك ويبوس جبهتك .. أنا موحشو أشيخة فطومة نوضي .. غادي نكول ليه ما تخليناش وحدنا .. .. خرَجنا من هاذ الكوري .. صدعونا لحمير ولبغال .. فطومة .. أنا مزاوك فيك حلي الباب .. خليه يخل يشوفنا .. نشم فيه راسي .. ونشوف راسي فيه ..

( فطومة تهدئه لكي يجلس بجابها ) ..

الشيخة فطومة : آشيخ العسري .. الدالية خرفات ولعنب ولا زبيب .. ما تلا في الدالية ما تعصر .. خرفات أشيخ العسري .. واللي طاح من الدالية اداه النمل لغارو ..

( الشيخ العسري يتابع بغير مبالاة ) ..

الشيخ العسري : ما يمكنش .. في كل ليلة كنسمعو جاي يدق الباب .. جاي يمسح دموعنا وينسينا .. فطومة ..

الشيخة فطومة : أشيخ العسري .. الدالية خرفات ..

( يضع السيخ العسري رأسه بين يديه ..
الشيخة فطومة تغني أغنية شعبية في الموضوع ) ..

الشيخ العسري : ( ينتفض ) .. الله يلعن بو الزلط ..

الشيخة فطومة : آش دار ليك ؟..

الشيخ العسري : وخا هاكاك ما نسيتش ..

الشيخة فطومة : مالك ؟..

الشيخ العسري : مـا قدرتش نعس من ذيك لقصارة الصكعة .. شتْ عينيك زاغو عليا .. وركبني الشك .. اللي عطاه الله عطاه .. ياكما عواجيتي بصح وساكتك الريح .. حسيت بشي وتد تغرس في صدري ، لعنت الشيطان وكلت لراسي ترزن فطومة عندها كلب واحد ..

( الشيخة فطومة تضحك ) ..

الشيخ العسري : إيه ، من بين شيخات الفرقة عزلتك انت ..

الشيخة فطومة : مالي خروفة عزلتيني من الزريبة ..

الشيخ العسري : زايدة فيه ..

الشيخة فطومة : آش عجبك فيا ؟..

الشيخ العسري : لمحنة .. ويتيمة .. ومظلومة .. وامراة كاملة مكمولة .. وأنا ....

الشيخة فطومة : مسطي ومدخول ..

الشيخ العسري : آش طرا ليك .. خفت نخرج من لقصارة بلا فول بلا كامون ..

الشيخة فطومة : دوخاتك العشبة .. مللي شتك طيحت الميزان وصباعك تزاكلو .. كلت نغطي عليك ..

الشيخ العسري : انت سبقتيني وطلعتي في العيطة .. تصيحي ..

الشيخة فطومة : اللي تشهى يدخل للسوق يجي عامر بلا ما يساوم ..

الشيخ العسري : فاكهتي عمرها ما تخرف أنا اللي غارسها وساقيها ..

**الشيخة فطومة :** شجرتك حنينة ..

**الشيخ العسري :** ما قدرتش نصبر .. ونشوف غصانك مايلة وظلك فوك روس الشمايت ..

**الشيخة فطومة :** أنا عمرني ما نتبدل واخة داني ريح الحال ..

**الشيخ العسري :** سمحي ليا فطومتي .. إلى طاح الميزان ..

**الشيخ بوجمعة :** واك واك أعباد الله ..

( فطومة تنقر طعريجتها ..
تغني أغنية شعبية في الموضوع ) ..

( العسري يخرج من شكارته ورقة دعاية انتخابية عليها صورة ) ..

**الشيخ العسري :** ورقتو مازالة عندي .. غادي نمشي ليه ونفكرو ..

**الشيخة فطومة :** سويرتي واش يعقل عليك ..

**الشيخ العسري :** واعدنا إلى نجح يتهلا فينا .. كال لينا انتما الفنانة فوك راسي، انتما لسان البلاد والعباد ..

**الشيخة فطومة :** الكرسي كينسي ..

**الشيخ العسري :** كنعرف فين ساكن ..

**الشيخة فطومة :** بدل لمراة .. والسكنى ..

**الشيخ العسري :** ما يمكنش !!..

**الشيخة فطومة :** كال ليا في لعراضة جيبي سميتي في العيطة وشي شطحة معاها فوك المايدة .. جنافو اتهرس .. دكدكيها باش يعرفوني أش كنسوا ..

**الشيخ العسري :** كان اسخي .. اللي دخل يبوسو من لحنك الحنك .. ويكلسو حداه ..

**الشيخة فطومة :** كال ليا أنا باغيك تحَفْظي ليهم سميتي ولون الورقة ديالي .. أنا شعاري المقراج مول السبولة ..

**الشيخ العسري :** سمعتو يدوي مع الجماعة بحال شي واحد زاهد في الدنيا .. اتكول فقيه باغي يشارط ..

**الشيخة فطومة :** هاذيك الليلة وذيك الليلة الشيخ العسري ..

( يشخص العسري دور المرشح وفطومة هي الجماعة ) ..

**العسري / المرشح :** ها وجهي .. ها وجهكم ..

كيف نجح .. اللي مبيطل نخدمو .. واللي عندو شي مشكلة مع المخزن ضربوه على حسابي .. واللي بغا يحرك الخارج ندبر ليه على حراك يديه حتى روما ولا نابولي ولا باريس .. واللي فيكم باغي يزيد طاج بلا رخصة أنا موجود ..

وزيدون السبيطار والطريك والضو والطوبيس والسكويلة هما عندي أولية أوليات ..

**فطومة / الجماعة :** سبحان الله .. بزاف عليك أسي المرشح ..

**العسري / المرشح :** كلمتي ما طيحش أنا لرض .. أنا ماشي بحال شي بعضين .. البركة في هن .. وهن .. وانتما .. راه تصويرتي لاصقة في الحيوط ومقراجي طالق السبولة .. وانتما الليلة معروضين عندي .. واللي فيكم مبلي أنا داير بحسابو ..

( ينتهي التشخيص )

( إيقاع سريع ) ..

**الشيخة فطومة :** الراديو ما تلاش بان ليا ..

**الشيخ العسري :** في الصندوق .. اخيّتي فطومة ..

**الشيخة فطومة :** ياك عزيزة عليك لخبار ..

**الشيخ العسري :** تقاضات الحجرة .. كلت ما كاين لاش انزيدو علينا في المصروف الله يلعن الشيطان .. وزيدون ما تلى ما يتسمع .. ضربني نضربك .. واللي حكر على شي واحد يقطع ليه زنطيطو ..

**الشيخ بوجمعة :** الدنيا نايضة بلا خبارنا ..

**الشيخة فطومة :** هي مشى .. طار .. بعتيه أشيخ العسري بلا خباري ...

**الشيخ العسري :** ما بعتوش .. رهنتو ..

**الشيخة فطومة :** اشريتيه امصيصة ..

**الشيخ العسري :** اخيّتي فطومة لا ديش عليا .. ما نقدرش نخمم .. بغيت نتلف شوية .. نيو في طابو بريحة روث لحمير ولبغال وغواتهم .. وصوت فراقشهم ضرني في راسي .. دوخة احسن من صداعكم ..

**الشيخة فطومة :** كلت ليك فرق الصندوق ..

**الشيخ العسري :** اخيّتي فطومة .. ما كلتش ليك .. الدنيا مكلوبة لهيه .. كبلما ارهن الراديو في الجوطية .. سخن بين يديا وشعل بحال الجمرة ..

**الشيخة فطومة :** آ شطاري ؟..

**الشيخ العسري :** لخبار ملاوطة .. النصارى جعرو على خوتنا .. وشي بعضين منا مضسرينهم علينا .. باعو ليهم لرض خزنة وهربو .. عندهم مضركين .. واحد منهم شدوه حي جبروه خاون صندوق المخزن وواكل ليتامة ..

**الشيخة فطومة :** أش تكول ؟..

**الشيخ العسري :** كبرات الحكرة ..

**الشيخة فطومة :** كبرات المندبة ..

**الشيخ العسري :** كون كنت نعرف ندب نشرك حناكي .. الحمد لله .. احنا مدفونين في هاذ الكوري .. كراه جا فينا طشاشهم وحركنا واكفين ..

**الشيخة فطومة :** باقي دايخ شوية ..

**الشيخ العسري :** مالك .. سمعتي شي حمار ولا بغل تحرك في الكوري .. سكتو، زمو

ARCHIVE
http://archive.sakhrit.com

ضراقشهم .. هما اللي عارفين الشحط فين واصل ، في الضلوع ولا في المصاطة .. شتي كون باقي الجهد نمشي نجاهد في بوهم .. نبدا بالخونة .. نعلكهم سكايط من اللسانات وناخذ حقي منهم ..

الشيخة فطومة : أشيخ العسري تمر شوية .. ودنيك تقالو .. يالله شي حمار منهم هرنط ..

الشيخ العسري : حمار بوجادي ما في راسو عالبودالي .. واكل سمقالة .. اخَيتي فطومة أنا عزيز عليا نسمع خبارهم .. بالحق راسي تقال عليا وعيني تزاكلو واحوالو .. وبديت نشوف منك جوج فطومات ..

الشيخة فطومة : أشيخ العسري .. أنا جوج ..

الشيخ العسري : ما نكذبش عليك جاب ليا الله حتى أنا مني جوج كاعد حداك ..

الشيخة فطومة : ارجع لعقلك ..

الشيخ العسري : ماللي كنوصل ونتكاد كلشي كيبان ليا ملابق .. ما تديش عليا دابة نرجع ونعجبك ..

( نهيق حمار خافت .. يقترب العسري من نافذة الكوري ) ..

الشيخ العسري : شي واحد لاح البردعة .. بلاتي خليني نتسلغى أش جايب من خبار ..

الشيخة فطومة : حمار كيهرنط ..

الشيخ العسري : ( ينصت ) .. لا .. شي حمارة باغة تولد شي دحش ارمادي ..

الشيخة فطومة : أويلي زدتي فيه .. خليهم علك ..

الشيخ العسري : حميروزيدين يولدو في الدحوشة ..

( حركة غيرعادية داخل الكوري ..
العسري يضحك ) ..

الشيخة فطومة : كتضحك ..

الشيخ العسري : شي بغلة عايرات لحمارة كالت ليها : انت كاعدة تبلزي في الدحوشة ، ما عندك نفس .. لحمار اللي لكيتيه تعنكيه .. خليه يضرب علك الكاغط باش تزرزيه ويعطيك حقك في العلف ..

الشيخة فطومة : كوليا .. كي درتي حتى تعلمتي كلامهم وغوصهم وأنا ديما معاك ؟..

الشيخ العسري : ياك عاشرونا وعاشرناهم .. أنا بعداك ما عمرهم ركلوني ولا خرجو ليا كلمة العيب .. شحال من مرة سمعتهم كيدويو علينا .. واحد منهم كال لصاحبو لحمار : حفظني الله ما تعلمت لا كمانجة ولا طعريجة ولا وثار ولا قراقب .. كراني فنان مبهدل بحال هاذ الشياطة اللي ساكنين معانا في الكوري ..

الشيخة فطومة : ( غاضبة ) .. آشيخ العسري .. هذا راه معيور ..

الشيخ العسري : ما ديش على حمار مبردع .. أشنو فيها اخَيتي فطومة إلى تافقنا معاهم شي نهار .. نخرجو كاملين .. احنا نغوتو وهما يركلو ..

الشيخة فطومة : الشيخ العسري .. باغي تكول شي حاجة واحلة ليك في القرجوطة ..

الشيخ العسري : أنا قريب نهرنط ..

( يسمع نهيق حمار .. وحركة غيرعادية في " الكوري " بين البهائم ..
العسري يصيخ السمع ) ..

الشيخ العسري : أنا ما عندي ما ندير ليك .. انت اللي بغيتي تكون حمار مبردع ..

الشيخة فطومة : أش كال .. ياكما عيرنا ..

الشيخ العسري : كال لصاحبو : الضبرة كبرات .. ومول الشي بدل المهماز دارو من معدن ما يصديش ..

الشيخة فطومة : ألشيخ العسري .. لاباقيش تحل الصندوق ..

الشيخ العسري : الضبرة كبرات .. فطومة ، تشهيت نشم ريحة طويجين بالكرشة مخضر بالبصلة بيضا ..

الشيخة فطومة : عافيتو طفات وحلقتنا خوات وغنانا خرف ..

( العسري يحرك " الكمانجة " .. يعزف ..
أغنية شعبية قديمة في الموضوع ..
تغني معه فطومة ) ..

الشيخة فطومة : سمعتك ألشيخ العسري تطلب وتزاوك في اركادك حدايا ..

الشيخ العسري : هزني الشوق .. واعظامي خفافو عليا .. ناضو في جنابي جنحين طوال .. طرت فوك جبال عالية ..

الشيخة فطومة : رحلتي بلا شواري أشيخ العسري ..

الشيخ العسري : مول القبة سيد الشياخ هزني ، خلخلني .. عطاني من فيضو هدية مستورة

الشيخة فطومة : زيارتك بلا مرفودة .. ماشي حفيان ..

( الشيخ العسري يعزف مرددا .. تتبعه فطومة بصوت خافت ثم يجلس أمام الصندوق وكأنه قبر الشيخ ) ..

الشيخ العسري : أسيد الشيخ ..
أمول القبة ..
جيتك تزاوك حفيان ..
قصتي نحكيها ليك حبة .. حبة ..
عنقود دالية ..
طايب زربان ..

في كاسك معصور محبة ..
إيمتا تشوف وترضى ..
تحوزني ليك بالزربة ..
مقامك أسيد الشيخ ..
في كلبي تربى ..
وتراب رجليك ..
قزبر وشبة ..
إيمتى تفيق تهز الراس ..
تردم في طريقي ألف حفرة ..
زرعو في مقامك وسواس ..
وبين اولادك فتنة ..
إيمتى ترمي جمارك ..
تحرك روس الغربة ..
كلامك أسيد الشيخ ..
كلام الحال فينا شعل ..
احرك في ايدينا لكبل ..
كلامك أسيد الشيخ ..
صابة جديدة ..
وعود في الحركة افحل ..
إيمتا قبتك العالية تفيق ..
وبيها انتيق ..
إيمتا تبان وتشعل ..
أمول القبة ..
إيمتى حالنا يتبدل ..

( إيقاع سريع .. يرددان الجملة الأخيرة ) ..

الشيخة فطومة : باركة علينا ما نفكسو في هاذ النفطة ..

الشيخ العسري : اللعبو شي لعبة .. خبري ليا ونخبر ليك .. الخبيريزيد في لعمر ..

الشيخة فطومة : خبيرتي اداها الواد أشيخ العسري ..

الشيخ العسري : اللعبو لعبة الزفوط .. لكذوب لزرك .. غادية تموتي بالضحك .. ما نهزو ما نحطو .. واللي يغلب يعطي كساتو .. انت تكولي وأنا نسمع ..

الشيخة فطومة : عينيك في الطعريجة والصندوق ..

الشيخ العسري : حتى أنا نسامح في كمانجة شيخي بن داود .. انت اللولة ..

الشيخة فطومة : ياالله ، أش تكول في اللي زرعو الفول مع البلبولة فوك القرمود لخضر .. ومللي اكبر

وتمْر رمانو باعوه العطارة في فصل الشتاء بشوكو في رحبة الكامون .. واللي شراه عصرو خرج منوزيت الكرعة واللفت .. وشلا حبوب من زريعة الكتان .. آش تكول في هاذ الزفوط لزرك ..

الشيخ العسري : إيه أبنت لبلاد ..

أش تكولي انت حيتْ خيمتنا طيبو لحريرة فوك شطبة .. واللي جا واكح يشرب .. سمعونا الجيران خافو من النبيح هربو مع الخماسة كبل لفجر هازين جبابن عامرة بالكرموس .. سولوهم كلاب السراحة إيمتا تبرد.. وشربها جدي .. ماتت امي وبويا حيث ضراسو طاحو في حرب لاندوشين .. علكوهم الدريات مدجة في عيد عيشورة .. آش تكولي .. اشكون فينا اغلب ؟..

الشيخة فطومة : أنا ما تفكعت ما ضحكت ..

الشيخ العسري : طلكّي راسك نزيدو في الزفوط ونقطعو الواد في السروية بلا ما نسردو.

الشيخة فطومة : أنا خايفة حجايتي تفيق شي منوي ولا شي واحد لابس حوايجو بالمكلوب.

الشيخ العسري : الكلب مات .. جيرانا حميروبغال .. ياك احنا في الكوري ؟..

الشيخة فطومة : أش تكول في حجاية امي محجوبة ... باعونا وهربو قبل ما تنبت النباتة في التراب .. شي تخابرو ورا الضرك وشي ورا الباب ..

الشيخ العسري : غلباتني امك محجوبة .. أنا بغيتك تغلبيتي وتخفي عليا الثقل .. ها الكمانجة خوديها .. ريحتيني ..

الشيخة فطومة : ما فيا ما ندي ذنوبك ، خليني في همومي الشيخ العسري ..

( حركة غيرعادية في الكوري .. صوت خافت لنهيق ..
العسري يقترب من نافذة الكوري ) ..

الشيخ العسري : عاودثاني لحمار لشهب اسمع اخبار جديدة ..

الشيخة فطومة : سد ودنيك .. نخلهم ..

الشيخ العسري : ( يتابع ) .. فطومة .. شي بغل ركال دخل وسطهم .. كال ليهم ديروني مقدم عليكم ولاَ رَعف شي بعضين .. بغا ياكل من نادر الجلبانة وحدو .

الشيخة فطومة : هاذ الشي بزاف .. ما تلا عندي جهد باش نسعفك ..

الشيخ العسري : أش ندير أفطومة ماشي لخاطري .. وليت نسمع بزز مني أش كيديرو وسطهم ..

الشيخة فطومة : دير راسك ما سمعتي ما شتي ..

الشيخ العسري : أنا جارهم أفطومة .. تمنيت نكون اصمك .. وزيزون .. بعض المرات كيعجبوني وخا تاحيماريت غالبة عليهم .. اشكون كال يتسرح ليهم اللسان ويفضحو اللي بردعهم ويحاكموه ..

الشيخة فطومة : أشيخ العسري !!..

الشيخ العسري : ما نقدرش اخيِّتي فطومة .. جاتهم لخبار باللي بونا آدم اخسر فلوسو في شي قصارة ..

الشيخة فطومة : ما بقى عندي ما نزيد ..

الشيخ العسري : غير سعفيني هاذ المرة .. نخرجو من هاذ الكوري .. موسم لالة حيّة قريب .. نمشيو مع الركب .. نسمعوهم عيوط وقصايد شيوخنا لقدام ..

الشيخة فطومة : أش بغيتي عندي .. فيقتي همومي ..

الشيخ العسري : اخَيتي فطومة فتشي فكاع الصندوق .. لعل وعسى تلكاي شوية ديال لعكر والسواك والحركوس .. حروف الزين مازالة تطل من عينيك ووجهك .. خليني نشوفك عروسة .. مالي تزوجتك كال ليا الشيخ بن داوود دير عقلك .. ها انت عندك اللي يعاونك .. الشيخة رقية غارت منك واخة كان عاجبها الشيخ بن داوود حيث انت مسرارة ..

الشيخة فطومة : امرايتي مصدية ومشقوقة ..

الشيخ العسري : أنا مرايتك .. شوفي حنزي فيا وأنا نكول ليك ..

( يعزف العسري على الكمان ثم يتحول إلى راوي ) ..

العسري / الراوي : يا سادة يا حضار ..
رُكبْ الزيارة ..
ضار من قبيلة لقبيلة ..
ركب لالة حيّة ..
مولات القبة البيضا ..
مولات الخبيزة ..
بدا يكبر ويعمر .. ويتشهر ..
شلا ناس مهمومين ..
شادهم لحنين وشوق الزيارة ..
ظالمهم ..
زمان غدار ..
كل واحد باغي يفك اخبال المحنة ..
ناس الركب متعطشين للزيارة ..
باغين يتبركو بمقامها ويرجعو غانمين ..
في ايديهم خبيزة لالة حية ..

( فطومة تردد .. ثم يعزف بإيقاع هداوي .. جيلالة ) ..

الشيخة فطومة : ألالة حية ..
داويني نبرا ..
من جروح المحنة ..
حالي حال الجمرة ..
في دواخلي هشيشة ..

شاعلة جمرة .
زادت ما بيا ..
ألالة حية ..
داويني نبرا ..
من جروح المحنة ..

( الجدبة ) ..

( ينتهي التشخيص )

الشيخ العسري : سكتو .. قطعو الحس ..

الشيخة فطومة : الجوع لجمهم ..

الشيخ العسري : واقلا سامعين شي حاجة ..

الشيخة فطومة : منين غادة تجيهم وهما محبوسين معانا في هاذ الكوري ..

الشيخ العسري : فطومة .. واحد منهم حنقز من الفرحة حيث سمع واحد من كنس لحمير دارو تصويرتو شعار حزب كبير في الميريكان ..

الشيخة فطومة : ماشي بحال حميرنا .. ودنيهم مدليين والمهماز فوك مصاصطهم ..

الشيخ العسري : سعفيني أفطومة .. اربيو شي دحيش اشهب ولا رمادي .. يكبر ونديروه معانا في الفرقة .. نعلموه يشطح ويسلم بشلاقمو في الحلقة .. جماعة التوريس غادي يعجبهم الحال .. يصورونا معاه واكفين .. وخبارنا اديع في الخاريج ونبانو في التلفزيون والجورنال .. غادي نرشقوها لوزير السياحة الثقافة .. وشلا رهوط من الصحافة غادي يسولونا أنا واياك ..

(تشخص فطومة دور الصحفية .. تلصق كلمة الصحافة على صدرها وتتقدم أمام العسري تسأله كصحفية ) ..

فطومة / صحفية : واش يمكن ليك تقول لينا اشيخ العسري .. أش درتي حتى طوعتي دحش رمادي .. امجمك من كنس لحمير وخليتيه يشطح ويسلم بشلاقمو ..

الشيخ العسري : ( نافخا صدره ) .. التطواع على جوج الشكال .. زعماك مقسوم على جوج .. اللول بالمسويطة والمنغاز والثاني بالتجويع .. انتما كتعرفو المثلة اللي كتكول : جوع كلبك يتبعك .. وأنا كنكول انغز حمارك يسعفك ويطيعك ..

فطومة / صحفية : عجيب .. miracle .. هاذي معجزة .. آش تقول لينا على الصعوبات اللي لقيتيها وتلاقات معاك ..

الشيخ العسري : انتما كتعرفو باللي حنا في تربية اولادنا كنخلعوهم كبل لفطيم .. اسكت

ها الغول جاي .. اسكت ها خوخو بلع .. اسكت لمك .. أنا كنت كنكول : اسكت ولاّ غادي نجبد ليك المهماز..

فطومة / صحفية : واش يمكن ليك تورينا منين جاك المهماز اللي استعملتيه في التطواع ..

الشيخ العسري : بلا زفوط .. نكول ليك كاين بزاف ديال المهامز .. كاين ألالة المهماز المحلي المصنوع من عود السدرة .. ولكن أنا كنفضل المهماز ديال برا .

فطومة / صحفية : وعلاش ؟..

الشيخ العسري : كيضبر بسرعة ومولاه كلمتو مسموعة بين الدول ..

فطومة / صحفية : إذاعات كلشي زوين .. كتخيرك لمن تهدي الأغنية المقترحة ..

الشيخ العسري : أولا نهديها للدحوشة الصغار واللي كيسمعونا بالليل وبالنهار ..

**( ينتهي التشخيص )**

( تسمع حركة في الكوري .. العسري يقترب من النافذة المطلة على داخل الكوري ) ..

الشيخة فطومة : أش سمعتي ؟..

الشيخ العسري : الكوري داير اجتماع مغلق .. أنا خايف يمضيو صفايحهم على الحيط واللي قرب يركلوه ..

الشيخة فطومة : شتك زايد في أشيخ العسري ..

الشيخ العسري : خيتي فطومة .. إلى مشاو حتى جعرو غادي يحلو الشكالات والسناسل ولحبال .. ويزعرطو خارجين أش جا يردهم .. أنا خايف يكدمونا ويريبو الكوري فوك روسنا ..

الشيخة فطومة : ما تصدعش راسك .. هما مولفين البردعة والشواري واللجام ..

الشيخ العسري : اخَيتي فطومة هما عارفين أش دار بنا الزمان .. بقاو فيا .. نديرو ليهم شي ليلة .. نسيوهم الحكرة والضبرة .. شكون كال شي واحد منهم مضرور ولا ضاربو بضاض .. ولا شي دحيشة شارفة صاحبها حرك للخاريج ..

الشيخة فطومة : العسري .. ناري قفرتيها ..

الشيخ العسري : فطومة ..

الشيخة فطومة : ما بقيتيش عاجبني ..

الشيخ العسري : حتى واحد ما بقى عاجبو راسو ..

الشيخة فطومة : اخطيني عليك ..

الشيخ العسري : سعفيني اخَيتي فطومة ما تخلينيش وحدي .. طلي عليهم وحككي في عينيهم تشوفي لعجب .. ناقصهم اللسان .. اللي سمعوها كيخزنوها في راسهم الغليض .. أنا ما تليتش نثيق في سكاتهم ..

( تطل فطومة بعد إلحاح العسري ) ..

**الشيخة فطومة :** مالهم .. راضيين بحالهم .. شي ينضغ وشي يجر .. وشي كيلعب ضامة .. وشي يتفرج على المسلسل المكسيكي ..

**الشيخ العسري :** لواه بزاف ..

**الشيخة فطومة :** إيوا انت كتعرف كلامهم .. وأنا كنشوفهم بعيني ..

( فطومة تجلس حزينة فوق حافة السرير .. تضع رأسها بين يديها )

**الشيخ العسري :** اخيِّتي فطومة شيخة الشيخات والشياخ .. ما تديش عليا .. شوفي طعارجك لقديمة .. تعقلي على هاذ الطعريجة .. اشكون خاذها منك وباسها وتحزم برزتو شيطح ؟..

**الشيخة فطومة :** القيد لقرع ولد مزوارة المخنث ..

**الشيخ العسري :** كال ليا جنافو .. جر السبيب الشيخ العسري .. خليني ندردك على بوهم ..

**الشيخة فطومة :** كلهم دردكو ومنساوك أشيخ العسري .. سالات لفراجة ..

( غاضبة ) .. إمتى نخرجو من هاذ الكوري تشوفنا الشمش ونحككو في بنادم ..

**الشيخ العسري :** أنا خايف ما يتيقوش بينا باللي أنا هو الشيخ العسري مول لعيوط ولقصايد والكمانجة والكنبر لحنين وباللي انت الشيخة فطومة المشهورة بشطيحها عند لكبير والصغير..

**الشيخة فطومة :** خوذ الصندوق .. أنا شبعت من راسي .. بيعو ولا خليه ..

**الشيخ العسري :** الصندوق .. ما تلا عندي جهد ليه ..

**الشيخة فطومة :** وريهم شكون حنا ..

**الشيخ العسري :** اشكون يصدقني .. هما مشغولين بنفوسهم ..

**الشيخة فطومة :** إمتى تفيق أشيخ العسري ؟.. الكوري ضياق .. وجيرانا زيازن .. ولفو الكوري والبردعة .. ( يجلس بجانبها ) .. مالك سكتي ؟..

**الشيخ العسري :** مول الكوري باعو باماليه وهرب ..

**الشيخة فطومة :** علاش خليتيني نولف .. كنا نخرجو قبل ما ينساو غنانا وكمامرنا .. قبل ما ينساو اشكون احنا في الخوت ..

**الشيخ العسري :** خفت عليك اخيِّتي فطومة .. وقيلا تبدلنا عليهم ..

**الشيخة فطومة :** ما يمكنش .. وريهم اشكون احنا ..

**( يحل الصندوق .. تسمع حركة في الكوري وهمهمات .. ثم تليها أغنية خوتنا يا لسلام ) ..**

**الشيخ العسري : كلت ليك حككي في عينيهم .. تشوفي لعجب .. هـاذ المرة كايدهم عود كمري هاز لعلام ..**

**(العسري يفتح الصندوق .. يخرج بعض الآلات القديمة .. يعلقها .. فطومة تسلمه " طعريجتها " الصغيرة .. يعلقها هي الأخرى .. تسلمها بتردد .. تتعالى أصوات المتسابقين في التبوريدة .. ثم تليها أغنية " خوتنا يا لسلام " .... العسري وفطومة يرددانها مع الأصوات القادمة المرتفعة .. العسري يتهيأ للخروج .. تتبعه فطومة ) ..**

**--- إظـلام ---**

# رجل الخبز الحافي

## نص مسرحي

**الزبير بن بوشتى**

**الإضاءة السابعة ــــــــــــــ كما لو أنك أبوك**

“يستفيق شُكْ، وقد غمره ضوء الشروق، على تراتيل يؤديها صوت ميرودة المنبعث من جوف الشجرة. يتجه إلى مصدر الصوت حيث تتوسط الشجرة القبرين.”

ميرودة: في هذا الصباح النائم
تحت الظلال الشاحبة
للموت الأحمق
في هذا الشروق الجاثي
على الجفن الميت
للأفق الأزرق

“تتكشف الشجرة عن مريودة وهي تغني”
عثرت على جسدك الفاني
تحت اللذة الذابلة
لأشجار الشبق.
“تسأل شُك” تشبهه؟

شك: “يقتعد إفريز قبر”
تشبهها.

ميرودة: كما لو أنك أبوك؟

شك: كما لو أنكِ أمي؟

ميرودة: لمَ ارتديت ملابسه، وتقمصتَ قسوته؟

شك: لمَ ارتدى وجهكِ في ذلك المساء ملامح أمي؟

ميرودة: وكأنك تعيد هروب أبيك من جندية فرانكو؟

شك: تقمصتُ أبي للبحث عن شبيهي.

ميرودة: لمَ كل هذا الهروب؟

شك: هارب مني.

**ميرودة:** و تبحث عنك متخفيا في أبيك؟

**شك:** عساني أعثر على شبيهي الهارب مني...

**ميرودة:** تتمنى موتك؟

**شك:** حياة شبيهي موتي!

**ميرودة:** كيف لك أن تميتَ موتك في حياتك؟

**شك:** كيف لشبيهي أن يميتني في حياتي؟
"لحظة" هل رأيتيني؟

**ميرودة:** لن تجد شبيهك ههنا...

**شك:** رائحتي تنبئني بوجودي في هذي الأحضان؟

**ميرودة:** تقصد شبيهك؟
"لحظة" هذه مقبرة!
وأنا ههنا أحرس موتاها من عبث الهاربين من أنفسهم أمثالك.

**شك:** تذكرتُك، أتتذكرين؟

**ميرودة:** لا، لا، لم يكن قط حضني دفءً لأحد.

**شك:** اتخذت من مقبرتكِ غرفة نومي،
أفلا تذكرين؟
جعلتُ حياتي صنوا للموت في حضنك،
أفلا تتذكرين؟
كانت شجرتك تحميني من بطش الليلين،
أفلا تتذكرين؟

**ميرودة:** لا يذكر حضني قط طفولتك الأولى

**شك:** عساكِ تجدين ههنا أشلائي وقد دفنتُها بين أحضانكِ،
مذ عرفتكِ.
أرجوكِ أعيدي إليَ حضن قبركِ.

**ميرودة:** أنت لا تشبهُك.

**شك:** شبيهي سرق مني صورتي، فصرت من فرط البحث عني، كأنني أبي!

**ميرودة:** فكيف لي أن أتعرف عليك، وقد صرتَ أباك؟
"لحظة"
اذهب وابحث عنك في المقبرة المجاورة.

**شك:** لا، لا، ما دفنتُني إلا فيك.
وإن يَتَّم حضنُك طفولتي الأولى
بعد أن لقنني كيف تُكتَسب الرجولة؟

**ميرودة:** تبحثُ عنكَ في مقبرة لا تدين بدنياي؟

**شُك:** لا دين للموت، في المقابر تتساوى الإنسانية.

**ميرودة:** تبحث عن دينك في دنياي؟

شك : عساني أسترجع ذلك الرجل الذي كنتُه بين أحضانك.

ميرودة : لا رجل لحضني، بين أحضاني كل الرجال سواسية.

"ينبطح فوق القبر متخذا وضعية النائم على بطنه"

شك : عيناك حلم فطمتني إياه أمي

أفلا تذكرين؟

ميرودة : ما كان جسدي قط متاهاً للملذات البعيدة والحنين.

شك : دعيني أنام في حضن موتي.

ميرودة : وُسع حضنيَ الحيوات والموت.

شك : دعيني أستعيد رعشة الموت في حياة حضنك...

ميرودة : ما كنت قط تلك المرأة التي أشعلت فتيلك الأول.

شك : فيكِ أحتمي بدفء الموت من صهد الحياة!

ميرودة : لحضني رجال بأسماء لا أذكرها.

ولمقبرتي جثث تنكرت لها أعضاؤها والصور،

شك : حضنكِ قبري الأوحد،

فيه مت قبل أن أولد.

ميرودة : لا أحد يعتني بقبور عشاقي المنسيين إلاي.

شُك : وأنا واحد منهم.

فمَن يعتني بموت حياتي

أنا الذي لا امرأة لي

إلاكِ

تعتني بقبر صبواتي!

ميرودة : "تخرج سجارة وتشعلها، تأخذ منها نفسا وتنفث دخانها في وجه شُك"

احتفظ لي بهذه السجارة حتى أعيد مكياجي إلى عهده الأول.

"تضع سجارتها بين شفتي شُك. تخرج مرآة يدوية وأحمر شفاه."

شُك : هاك شفتاي منفضة لسجارتك المشتعلة على شفا صبابتي.

ميرودة : "منشغلة عن شك بوضع أحمر الشفاه"

لمَ لا تختار مقبرة أخرى حيث تنبت أشجار نسائك الأجمل؟

شك : أنت من علمني كيف تكون النساء، وأنا في براءة الحمام، أنط على سريرك أنت الغريبة، أتهجى حروف اللذة الأولى، اعتصرتكِ بين ذراعيَ شجرةً يوم ضاجعتُ صورةَ مونيك في قبو منزلها بوهران، كانت رائحة الصابون بعطرها تشعل يدي دفئا أُلْقِمَ جسدي لذةً شهواء. أنى لي نسيانك وشعلة طفولتي الأولى تضاجع في خلسة الخيال عري صبية الصهريج؟ أحببت فيك كل حمائم الإيك بينما جمري يستعر في موقدك؟

"تتوقف عن وضع أحمر الشفاه. تستعيد منه سجارتها "

ميرودة : قلت لك، عليك أن تغادر؟

تتبرأ منك أشجاري والمقابر!

كما تبرأت منك صورتك
فأصحبتَ هاربا من نفسك
باحثا عنها
شك: كنتِ يوما شجرة رؤوما بي،
فكيف تتبرأ مني أم لم تلدني؟
ميرودة: لا أذكر أني ولدتك يوما من بؤسي الشهي
من شبق شجرتي العقيم،
وما أنضجتُ لك يوما تفاحَ المنبوذين
شك: قضمة يتيمة
كنتِ أنتِ
تفاحتي الشريدة
ميرودة: يوم شردتُكَ من حضني، كما شردت الجنةُ آدمَها عن حوائه؟
شُك: مذ ذلك الشرود صرتُ عدوين حلا بدنا. قابيل وهابيل أنا. اثنان يتقاتلان صرتُ أنا. فمن يقتل من؟ أنا أم أنا؟
"ينتبه لرائحة ما أثارت حاسة شمه"
أشم رائحتي تقترب مني، أوَ يكون شبيهي ههنا؟
ميرودة: تراك خلف السور مثلك شريد؟
"تأخذ نفسا من السجارة وتنفث دخانها في وجهه"
شك: لعلها رائحة مرشدي اللعين وهو يقود طفولتي إلى عرين لذتك في بورديل تطوان!
ميرودة: أي عرين؟ أنا امرأة بلا عرين.
"ترمي بالسجارة أرضا وتسحقها بقدمها"
شُك: عرينك ملاذي...
منه صنعتُ لعنة أمجادي!
ميرودة: لا أذكر تلك المرأة ولا أريد...
أرجوك عد أدراجك، واترك ذاكرتي في لا عودتها السرمدية!
شُك: أبغي البحث عن صورتي اللعينة فيك حيث مهد بؤسي الشَّرود.
"تعتلي مريودة سور المقبرة متطلعة إلى عمق الركح مذبرة للقاعة."
ميرودة: جسدي ليس مستودع خردوات حنينك.
"لحظتها ينط ري سور المقبرة مغادرا"
تأمل صورتك وهي تقفز سور المقبرة!
شك: لن تعيش صورتي زمنيَ الجائع،
إن لم تتوسد الأرصفة وتفترش الشوارع؟
ميرودة: تراك صرت تبحث عن أصلك في ضياعك!
"تتوالى على نفس السور الذي تعتليه لقطات سينمائية لطفل شريد يبحث في برميل قمامة"

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

شك: أين؟ لا أكاد أراني؟

ميرودة: اعتلِ سور المقبرة، إن كنتَ تبغي رؤيتك!

“يعتلي شك السور متأملا الأفق مدبرا للقاعة”

إنك هناك تترصد المزابل.

“يعتلي شك سور المقبرة. اللقطات تتوالى على واجهة السور وقد اعتلاه في هذه اللحظة شك ومريودة”

ميرودة: “تشير إلى نقطة في الأفق”

هناك! بعيدا في حي عين قطيوط، ألا تراك تقتات من عفونة المدينة؟

شك: “يتأمل الأفق” آه، هو بطنيَ الجائع.

ميرودة: انظر إنك تمتص الأصابع.

شك: أمتصها لأجنب معدتي حرب المواقع.

ميرودة: ستلحق بك؟ لعلها فرصتك للقبض عليك...

شك: بل سأظل هنا، قد يتنكر لي قبري والمضاجع.

“يظل شك وميرودة فوق السور يراقبان ري الذي يتابع عبر اللقطاتُ السينمائية تنقيبه في القمامة. يسود أرجاء المقبرة انتشار تدريجي للظلام بينما تتوالى الصور السينمائية على السور.”

# صورة الناقد المسرحي محترفا: قراءة في كتاب حسن المنيعي "النقد المسرحي العربي (إطلالة على بدايته وتطوره)*

**محمد أمنصور**

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

يتميز هذا الكتاب الصغير في حجمه، الضخم في محتواه بعدة مزايا، نذكر من بينها تنوع مادته المعرفية وتغطيتها للعديد من قضايا المسرح العربي والمغربي. إضافة إلى تعدد مقارباته وتمايز مستويات تعاطيه للظاهرة المسرحية. فالمنيعي هنا مفرد بصيغة الجمع. ثمة:

*المنيعي الباحث الأكاديمي (كما تعكس ذلك مجمل فصول الكتاب)

* المنيعي المؤرخ/ دراسات = (النقد المسرحي الأدبي العربي (الممارسات الأولى) و( تطور النقد المسرحي العربي).

* المنيعي ناقد النقد = (موقف النقد الجامعي من التأصيل والتنظير في المسرح العربي(المغرب نموذجا)

* المنيعي الناقد = (حضور الغروتيسك في مسرحية: "السلطان الحائر" لتوفيق الحكيم)

* المنيعي المترجم = (نقد المسرح في المسرح).

بهذا المعنى، فإن كتاب "النقد المسرحي العربي(إطلالة على بدايته وتطوره) يعكس مجمل مهارات الأستاذ حسن المنيعي التي راكمها عبر تاريخه الثقافي/ العلمي والأكاديمي التي تخول له معالجة الظاهرة المسرحية في مختلف أوجهها. هو حلقة مكملة لسابقاتها في السعي إلى رسم خرائط الظاهرة المسرحية الغربية والعربية والمغربية ذات التشعبات والتفريعات العديدة الموزعة بين المسرح بما هو ممارسة موصوفة والمسرح كخطاب نقدي أو تنظيري واصف.

بين التأريخي والفني، التنظيري والعلمي - الأكاديمي، النقدي والترجمي... إلخ، تتشعب قضايا المسرح ويبدو المنيعي عنيدا في ملاحقتها ومحاولة السيطرة عليها عبر السعي إلى تطويق تحولاتها ومستجداتها، وتصنيف وترتيب؛ بل تقديم مفاتيح مستغلقاتها، وهو دور الرائد - ولا شك - الذي واكب الظواهر منذ نشأتها متابعا نموها وتطورها، شاحذا القدرة على تكثيف المشتت، والتمييز بين الثابت والمتحول إن على مستوى الحقول أو الإشكاليات أو المفاهيم والمصطلحات أو الاعلام أو التجارب؛ أو حتى التقليعات..

* * *

في سياق الهدف العام الذي تسعى إليه كل كتب المنيعي، والذي يتمثل في نشر الثقافة المسرحية والتعريف بظواهرها في العالم الغربي والعربي

والمغرب،نسجل لهذا الكتاب مجموعة من النقاط الإيجابية:

1) التعاطي مع الظاهرة المسرحية في شموليتها: النظرية،النقد،الممارسة المسرحية.

2) وضع النقد المسرحي المغربي في السياق العربي وإعطائه عمقا وامتدادا استراتيجيين في بلاد المشرق العربي(توفيق الحكيم= على مستوى الإبداع ومحمد مندور على مستوى النقد).

3) مد الجسور بين حقلين متمايزين: الحقل الأكاديمي(النخبوي/المتخصص) والحقل الثقافي - غير المؤسسي المفتوح.

4) مد الجسور بين الأجيال والجغرافيات المسرحية والمدارس والاتجاهات والتيارات.

5) القدرة على ملاحقة التحولات والمستجدات في عالم المسرح إن على مستوى الممارسة المسرحية في حد ذاتها أو الخطاب النقدي المواكب لها،أو جانب النظرية الغربية ومستويات التنظير بموازاتها.

6) عرض وتقديم مكونات المشهد النقدي الجامعي المغربي في أبرز خطوطه العريضة من خلال رموزه الجديدة؛أو إن شئنا الدقة: الجيل الجديد من النقاد الجامعيين(خالد أمين/سعيد الناجي/عز الدين بونيت/عبد الواحد بن ياسر/حسن يوسفي...) بما يؤكد وجود مدرسة نقدية جامعية في المغرب لها أصول وفروع،اتجاهات ومسارات.وهذا الجانب يبرز الدور الحاسم للجامعة المغربية في تأطير واستيعاب وتنظيم سؤال المسرح.وقد تم إبراز جهود هذه المدرسة من خلال زاويتين:

1) تقديم الكتب ( التي هي في مجملها أطاريح جامعية).

2) رصد مواقف هؤلاء "النقاد الجامعيين" من إشكالية التنظير للمسرح العربي.

وهي المحاولة الأولى من نوعها - في تقديري - التي تعالت على الصراعات وما يسمى بحجاب المعاصرة،لتقدم الاجتهاد العلمي لخريجي الجامعة المغربية في تنوعه بشكل محايد (حيادا إيجابيا) يحرص على إدراج هذا المكون في الحقل الأكاديمي المغربي في السياق العام لتطور النقد المسرحي العربي. فبعد عرض آراء الطرفين: (- من يقصي التنظير من الممارسة المسرحية المغربية / ومن يدافع عن مشروعية تأصيل المسرح المغربي والتنظير له)، قدم المنيعي موقفا متوازنا من الإشكالية التي ما لبثت تشعل فتيل سوء التفاهم بين النقاد الجامعيين ومعشر المنظرين، بما يفيد أن مساهمة الجامعيين هي في كل الأحوال دعم للحركة المسرحية العربية والمغربية؛بل تثمين لمكتسباتها.يقول:

"إن هذه الآراء وغيرها كثير، تؤكد لنا أن تأصيل المسرح العربي والمغربي على السواء لم يكن قائما في الغالب على وعي بموضوعه خصوصا على مستوى العلاقة بالأشكال الغربية ونظرياتها التي تخضع في بنائها لتطور مرجعي،ولأبحاث مختبرية وفكرية تفرز جماليات العرض المسرحي وطرق تلقيه.ومن ثم،فإن الدعوات المؤسسة لصيغة مسرحية عربية لم تتمكن من خلق تيار مسرحي قار(وإن كان الأستاذ مصطفى رمضاني يقول العكس) يفرض نفسه "شكلا فنيا عملاتيا"،ويعرف رواجا كبيرا على مستوى الممارسة المسرحية العربية.وإنما خلقت الكثير من المواجهات والمواقف المضادة،علما بأن المسرح العربي قد ظل خلال مساره التاريخي حريصا على تحقيق ازدهاره وحداثته،وذلك في نطاق حوار وتفاعل دائمين مع الغرب،سعيا إلى بلورة وتجديد مشاريعه الفنية في تناسق مع حركية المجتمع العربي وأوضاعه السياسية والاجتماعية" (ص:39).

* * *

في سياق آخر،تطالعنا في مقالة (حضور الغروتيسك في مسرحية "السلطان الحائر" لتوفيق الحكيم)صورة ناصعة لحسن المنيعي الناقد المسرحي الحديث،ذاك الذي يعرف كيف يبلور درامية النص المسرحي في تحليله ويكشف عناصره الجمالية مسترشدا بنظريات المسرح الغربي.نقد يضع مسافة بينه وبين النقد الصحفي؛إذ لا يقف عند حدود

ARCHIVE http://Archive.sakhrit.com

المدح أو القدح، وإنما يحذو حذو رولان بارت وبرنار دورت مستعرضا تجربتهما في الدراسة الموسومة ب"الدراماتورجيا والنقد المسرحي: النقد الفرنسي نموذجا)، حيث يقترحهما كنموذجين بارزين للنقد الأكاديمي في مجال المسرح بفرنسا.

لقد سعى المنيعي في مقالته النقدية هذه إلى تأطير مسرحية (السلطان الحائر) لتوفيق الحكيم في "نطاق التراجيكوميديا نظرا لتعايش عنصرين في بنيتها العامة: المأساوي والسخري"، وهو في ذلك يقول: "إن تعايش هذين العنصرين (المأساوي / السخري) في هذه المسرحية هو الذي جعل منها دراما حديثة تقوم على بعد غروتيسكي" (ص: 112). فقارئ هذه المقالة يقف على الوجه النقدي لحسن المنيعي؛ الناقد الأكاديمي العميق الذي له صولات وجولات مع النصوص والعروض المسرحية. وعندما يستحضر المنيعي في مداخل هذا الكتاب صورة نقاد كبار أمثال رولان بارت، فلأنه يستلهم قيمهم النقدية وأخلاقهم الجمالية التي تعلم "مراعاة الظاهرة المسرحية باعتبارها فعلا جماليا، والتعاطي مع النص المسرحي كلغة مسرحية، مع الأخذ بعين الاعتبار، ودون نسيان أن المسرح "ممارسة مهنية وخشبة وقاعة وممثلا وجمهورا".

إن المنيعي إذ يخص هنا نصا مسرحيا بالنقد، فهذا لا يعني أنه يتغافل عن أهمية الإخراج والأداء وتلقي الجمهور وإلا لما كان أفرد فصلا في كتابه هذا ل"الدراماتورجيا والنقد المسرحي). وما كشفه للاعجاب برولان بارت إلا لأن طريقة مقاربته - كما يقول - "يتساوق فيها ماهو أدبي ومسرحي وتاريخي وسياسي ومهني".

في الختام، أحب أن أقتطف من الكتاب المنطلقات الست للممارسة النقدية للمسرح كما جسدها الناقد برناردورت. وقد أوردها المنيعي في سياق بيان مرتكزات الصدق والنزاهة المميزان لكتابات هذا الناقد النقدية. وما أرى فيها - أي هذه المرتكزات - إلا ما يشبه أورغانون النقد المسرحي وفق ما يشتهيه ويمارسه الناقد حسن المنيعي، وهي:

- قراءة عميقة للمسرح وأشكاله المتعددة في فرنسا وخارجها.
- بناء تاريخ لهذه الأشكال وعلاقتها بالنظرية المسرحية، وذلك من منظور توثيقي متماسك.
- مشاهدة مستمرة للعروض.
- تأمل حول إيديولوجية الأعمال المسرحية وطريقة كتابتها.
- تأمل حول اختيار العمل وطبيعته الفنية من لدن الممثل الذي يستثمر جسده لأدائه.
- تأمل سوسيولوجي حول المكان الذي يجري فيه الفعل المسرحي، أي مكان العلاقات المركبة التي تربط بين الكاتب، والمخرجين، والممثلين والجمهور". (ص: 25).

إنها صورة الناقد المسرحي المحترف، كما نرى العديد من ملامحها مجسدة في حسن المنيعي نفسه.

* * *

في الأخير: ما هو المبدأ النظري العام الذي يمكن استخلاصه من هذا الكتاب الذي يجمع بين البحث ذي النكهة العلمية، والنقد، والتاريخ، ونقد النقد، والترجمة؟

في تقديرنا، هو مبدأ التجدد. فالوعي بالظاهرة المسرحية في مختلف مكوناتها ما لم يكن متجددا، فإنه يفقدها سحرها وسرها وجاذبيتها؛ وماذا عساه يكون ذاك السحر وتلك الجاذبية سوى عشق الحياة:

من يعشق الحياة سيعشق المسرح حتما،
ومن يعشق المسرح سيعشق الحياة؛
أليس هذا هو درس حسن المنيعي الأول والأخير؟

---

* حسن المنيعي، "النقد المسرحي العربي (إطلالة على بدايته وتطوره)، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، سلسلة دراسات الفرجة (13)، ط: أولى، 2011.

مكناس: 28 فبراير 2013

# السمك الدلالي وكثافة الاقتصاد

## قراء في عرض "إقامة جبرية" لمسرح أبعاد(*)

عبد المجيد الهواس

حين تأخذ مقعدك في صالة المسرح الذي على الطريقة الايطالية ، فإنك تجد نفسك وأنت تتوضح موقعك داخل الفضاء الإجمالي أمام ستارة مرفوعة، يتجلى عبر غيابها امتداد الخشبة، حيث أضواء الصالة الباهتة تعكس عمقها الذي يحده عنصرين أساسيين، يتراءى لك باب من ألواح خشبية سميكة لا يمسك به أي جدار، له مسندان يدعمانه أحدهما محوري لحركة الباب المحتملة، رغم أن صلابة الباب تمنحك إحساسا بانغلاق تام يترك عتمة العمق جلية وملتبسة وهو الشكل المواجه للرؤية من زاويتها على اليمين، تتقدمه طاولة وكرسيان، ما يحدد كون الفضاء هو مكان داخلي. وعبر هوة السواد التي تتوسط الفضاء وعلى يسارها يقف جدار من خشب ذو ألواح عريضة تتقدمها هوة يحدها جدار أكثر انخفاضا وأما هذا الجدار «الحاجز الواطئ» ونحو مقدمة الخشبة، صندوق (شكل متوازي الأضلاع) مفرد في حجم سرير صغير لكنه لا يكشف عن أية وظيفة، اذ لن يتخذ الشكل مضمونه أو مضامينه إلا في سياق العرض.

صورة عامة (من زاوية نظر معينة) تؤطرها الستارة المحجوبة توشي بملامح بريشتية تهبك أشياء دالة على فضاء واقعي باقتضاب دلالي منطقي في تركيزه على ثلاثة عناصر وظيفية، الباب الطاولة وكرسيان. ترتسم هذه العناصر في الفضاء كمجسمات تشكيلية يفرز السواد المحيط بها جماليتها التعبيرية.. بينما في جهة اليسار يرتسم الفضاء تجريديا متدرجا من الصندوق الأمامي إلى الجدار الأفقي الواطىء خلفه، إلى الجدار الخلفي الأكثر ارتفاعا. عناصر قابلة لأي تأويل مثلما الهوة الرمزية من السواد حيث الدلالات لن تكتمل إلا داخل مقامات العرض، إيمائية كانت أو تلفظية. فضاء يشي في كليته بالاقتضاب لكن بثراء جمالي يوازي بين ملامح واقعية وملامح مجردة ويتوحد داخل نفس اللون وداخل نفس المادة، ريثما يأخذ حياته ويتوضح داخل العرض.

إن الفضاء يرسم للإقامة الجبرية شكلها الجلي والمجرد، ما يوضح الدلالة الرمزية للإقامة كونها جبرية، فالباب السميك يوحي بالانغلاق على عوالم معتمة، وثقله يوحي بعسر الانفتاح ما يمنح الإحساس «بالحبس» بينما يتستر في خلفية العنوان، العنوان الأصلي للمسرحية «مكان مع الخنازير» ليستفيض معنى الإقامة في حضيرة للخنازير بدونية مفترضة للسجين، إن عناصر السينوغرافيا في أفقيتها وما تمنحه اشكالها من انغلاق، وفي كونها تصد أفق المتلقي فهي بذلك تضعه رهن اعتقالها ريثما تأخذ الشخصيات مواقعها داخل سياقات العرض وأن تمارس العناصر اللفظية وظيفتها التوجهية للملتقى «بالقضاء على تردده بين الدلالات العديدة التي تحبل بها الصورة، لا سيما وأن الصورة تتميز بالتعدد الدلالي»(1).

حين تظهر الشخصيتان الرئيسيتان في العرض. بافيل إيفانوفيتش نافروتسكي وزوجته براسكوفيا، فإن لباسهما القروي يحدد انتماءهما الطبقي، حيث ألوانه متداخلة في مقاماتها إلى درجة انحلالها في البنية اللونية للفضاء ككل ما يجعل من الشخصيين جزءا موحدا في نسغ الألوان، اذ لا يظهران في تنافر مع الفضاء إن لم يكن يمتلكهما رهينتين لسلطته وكأنه يذوبهما فيه. فبافيل إيفانوفيتش سجين المكان ولن يغادره إلا في النهاية. بينما زوجته تراوح بينه وبين باقي الأفضية الدرامية، ومن ذلك فهو يصطبغ بها حيث إن مأزرها يشي تحته بفستان ما بين البنفسجي وبين اللون الخردلي، وأن تركيبة اللون الذي يتشكل من الأزرق والأحمر، خليط اللون الدافئ واللون البارد، يشي بحياة أكثر حيوية عن باقي الألوان. داخل كل ما هو «مونوكرومي» يتفرد اللون البنفسجي بحيويته حيوية تتميز بها براسكوفيا داخل ديناميتها وحركيتها ما بين الداخل والخارج، ارتباطها بحضيرة الخنازير وإقامة زوجها الجبرية وانفصالها عنها. هكذا يتخذ اللباس دلالته السياقية وحين تغير الشخصيتان منه في تعاقب المشاهد حيث براسكوفيا تتوشح بسواد الحداد وبافيل بلباس عسكري متهدل نخرته الفئران، فإن صورة بافيل الجندي تبدو قابلة للرثاء حيث تظهر رمزية الموت المعنوي لشخصية الجندي في صورته المتهدلة وحياته القسرية في حضيرة الخنازير التي لا تظهر إلا عبر منطوق الحوار والأفعال التي تقوم بها الشخصيات في علاقة مع هذه الخنازير الافتراضية، لكن العلامات السمعية تشي بها، وتغذيها أصوات الخنازير، وهي تحتل مكانة مهيمنة كلما ارتفعت وتيرتها في هياج متعاقب. قدر على بافيل وبراسكوفيا أن يتحولا الى عبدين مكرهين في خدمتها، إنها مورد العيش، وهي العقاب اللازم لبافيل الذي هرب من الجيش ليعيش في قذارتها اضطراريا، إنها حياة قذرة ومنحطة مسيجة بالخوف من العقاب حين تصير عقابه الظاهر أما عقابه الباطن فهو أساسي ما لم يتحدى جبنه في مواجهة العالم، وفي انتظار ذلك فان الخنازير تصبح سنده في استشاطة الغضب والنقمة على واقعه، يرسمها منحطة كالبروليتاريا حيث افترضها داخل سخرية لاذعة قطعيا لمشروعه السياسي، أن يصير قائدا لها فيتوضح من ذلك أنه سليلها فهي الضحية التي تقاد دائما إلى جزار. هذا التماهي يرسم لنا بافيل كضحية أساسية وهو يفترض أن زوجته حين تحمل خنزيرا إلى الجزار فكأنها تمسك في يدها ثائرا صغيرا.

تبدأ المسرحية ببافيل وهو يتدرب على إلقاء خطبة أمام القائد العام الذي يترأس الاحتفال بعيد النصر أمام جماهير القرية لتكريم الجنود الشهداء، ليعلن لهم باقيل أنه لم يمت وهو على قيد الحياة ويود أن يروي قصته طلبا للعفو. لكن أن يكون موجودا بعد عشرة أعوام من اختفائه على افتراض أنه شهيد بطل سيؤجج غضب من فقدوا أبناءهم في الحرب ويوقظ فيهم خيبة أمل كبيرة فيعدل عن فكرته حين يدرك أن الطبيعة الانسانية ليست سمحة وأن الجميع سيقتص منه بسبب حجم الخيانة، فيقترح على براسكوفيا أن تحضر الحفل مادام صار على يقين بأنه لن تحدث معجزة. أن تحضر زوجته الحفل في ثوب الحداد وأن تتسلم وسام التضحية من الدرجة الأولى. يعلن دون رجعة أنه ميت وأن سجنه صار حتميا الى الأبد وأن أيا كان من القرية من حقه أن يطلبها للزواج. فيقترح عليها بافيل «الحي الميت» الهرب. وفي رفضها للأمر ينثني داخل مأساته ليدرك أنه لن يتخلص من إقامته الجبرية إلا اذا انتصر على الخوف في داخله. إن الانعتاق من الخوف ومجابهة الجبن الذي في داخله هو الذي سيقوده في نهاية الأمر إلى التحرر.

يتخذ سؤال الخوف مشروعيته، وتتشعب جذوره السيكولوجية، فبافيل ظل طوال حياته يفترض الأماكن الممكنة للاختباء وقد عددها في خياله ورقمها ليصير مخبأه الثامن والستون زريبةً للخنازير. غير أنها هذه المرة حقيقية. وهو إذ

يحكى عن الحرب التي لا تعده بشيء يطرح سؤاله الجوهري من أجل ماذا نموت؟ سؤال وجودي بامتياز سيقود بافيل في نهاية الأمر إلى الإيمان أن غموض الحرب وصقيعها يذكره بأهمية حذاء صوفي مطرز بالعصافير والزهور حاكته أمه لكي يعيده من احتمال رصاصة طائشة إلى دفء الحرية المؤجلة. تتركز عناصر الطبيعة بشكل دال، إنها المهيج الأساسي لتمثل الخلاص. إن حضور فراشة الى الزريبة هي الفكرة الموحية أن يذبح بافيل خنزيرا التهم الفراشة، هي جرأة تؤسس لانعتاقه، وحين تسأله زوجته عن آثار الدم في الزريبة يقول «إنها روحي تنزف». وإذا كانت الفراشة قد ذكرته بالطفولة والبراءة والجمال اللذين اجتمعوا مع الوحشية، فان الخوف هو الوحش الأكيد. وأن النجوم التي تاق إليها، تاق أن يراها متخفيا في نزهة في منتصف اليل، وتاق أن تقوده لأن يعيش مثل الغجر، ستكون فكرة تجعل من المخاطرة جنونا مقدسا يحرر الكائن من الجبن والعبودية ليصير سؤال الموت في النهاية دون معنى إذا ما كان الانسان يستطيع أن يقتعد مقعدا في حديقة وأن يرى مرة أخرى فراشة ممكنة وأن يتحمل موتا ماديا هو أهون من الموت على قيد الحياة، كذلك يجيب بافيل على تساؤله «من أجل ماذا نموت..؟؟»

يؤسس عبد المجيد شكير لـ«عرضه» انطلاقا من تساؤلات عدة، يحدوها وعي جمالي أكيد، فهو يغامر بالبحث الاكاديمي في غمد الفعل المسرحي، ويختار موضوعاته انطلاقا من وعيه بها، ويستلهم النظريات المسرحية كي يطوعها. يتبنى استعمال اللغة العربية باعتبارها لغة مركزية تتحدى انفصام اللهجات، وغير عابئة بالعابر واليومي. إن اقتراحه لـ«اقامة جبرية» هو امتداد انسيابي في الزمن، كأن الزمن الطبيعي هو دائري قاتم رتيب غير متحرك إلا بانفعال الذات تجاه مرآتها..وهو إذ يتبنى اللغة العربية فلأنها تربط الزمان بالأمكنة، وتؤسس لرومانسية جديدة من محبته للأثر إلى تمثله ركحيا، إلى إعداده بصريا (ذهنيا)، إلى تأويله أو ترشيح بعض دلالاته لأن تصبح مركزية، فهو يرسم الفضاء لكي يستوعب ذلك مراهنا على الاقتصاد ونبذ كل ما قد يكون فائضا عن تبليغ الدلالة.

إن العمل ما بين النص والسينوغرافيا والاخراج يشكل وعيا خاصا بتداول الفضاءات ما بين الفضاءات الركحية والفضاءات الدرامية. فإن كانت الفضاءات الدرامية كل ما يتخيله المتلقي دون ان يتم تجسيمه على الخشبة، فإن عبد المجيد شكير يرسم بقع ضوء ليستحضر فضاءات درامية الى الركح. فبراسكوفيا ترسم مكان وطقوس الاحتفال، وبافيل يصير خطيبا في منصة يعتليها القائد العام وهو مؤطر بمستطيل ضوء كما لو كان يخطب في شاشة، والحاجز الخشبي الواطىء للحضيرة يخفي فضاءً دراميا أشبه بهوة حيث الخنازير المفترضة، حيث إن الممثل خلف الحاجز واقعيٌ ما بدا من حضوره، وعميق في المتخيل ما احتجب منه، حيث افتراض اندماجه في عفونة متخيلة تترك للملفوظ أن يتم استرساله في سبر أغوار الحكاية، لذلك يُفترض للممثلين لعبا متواتر الايقاع، ديناميكيا. بينما هو يرسل الإشارات عبر علامات بصرية مرموزة. حيث يصبح المجسم الخشبي (الصندوق) مقعدا ومرقدا ومنصة، وهو حين يوظف الفلاش باك فإنه يصبح سرير براسكوفيا في غرفتها وباب الحصيرة باب لغرفتها. هكذا يُسَيَّرُ الفضاء الدرامي ركحيا، والركحي دراميا في تماثل دال. ويوازي هذا الاقتصاد اقتصادٌ في الأكسسوار أيضا، إذ يوظفه ليوحي بمعلومات معينة إلى الجمهور. فوظيفته تصاحبها دلالات إضافية، إذ لا وجود لشيء دون دلالة ـ حسب بارت ـ فالمكنسة تصبح بندقية والكرسي يتحول إلى منصة، والطاولة مستوى ثانٍ من الارتقاء، والقلم والورقة موردا لفهم براسكوفيا لإدراك ما يرتب زوجها، والدلو رمز للكدح وموقع لديناميكية الفضاء...لذلك فإن علاقة المدلول المسرحي بالأكسسوار ليست نهائية وثابتة، مما يمنح الفعل المسرحي القابلية لتوليد دلالات متنوعة، كلما كان ذلك يخدم جمالية يتوخاها المخرج لازمةً.

وهو يتجاوز في إدارته للممثل أن ينحت في البعد السيكولوجي للشخصيات. إذ يفرض عليها إيقاعا سريعا يصعب من خلاله اقتناص الزمن الطبيعي الذي قاد بافيل إلى التحول، أو الوعي، عبر الزمن المُعاد، بقيمة الزمن. في ثبات النجوم وخفة الحركة، في خلخلة الزمن عبر تحليقة فراشة. مقابل طراوة براسكوفيا التي تنتهي إلى التمدد على مقعد زوجها حين يقرر أن يغادر، وهي آهلة في فرح الانعتاق الغامض، ملفعة بثوب الحداد.

---

(*) هذه القراءة لمسرحية “إقامة جبرية” في عرضها الذي قدمته فرقة “مسرح أبعاد” مساء الثلاثاء 6 دجنبر 2011 بالمسرح الوطني محمد الخامس. وهي معدة عن نص “مكان مع الخنازير” للكاتب الجنوب إفريقي “أثول فوغارد”، أعد النص وأخرجه ووقع سينوغرافيته المخرج عبد المجيد شكير.

(1) د محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية دار الأمان الرباط 2006 ص 29

# “امرأة وحيدة تؤنسها الصراصير”:

## قراءة ثقافية.

عادل القريب

“امرأة وحيدة تؤنسها الصراصير” نص مسرحي للكاتب الشاب أحمد السبياع، وهو نص يرحل بالقارئ إلى عوالم مختلفة حيث يرقد تشيخوف، ويعبث يونسكو، ويتذمر بريشت، بل إنه يدفعه إلى عوالم كافكا بتقنية المسخ التي تخللته، إنه نص مكتوب بإحساس تتواشج فيه نسوغ الذات مع تحولات الواقع الحي. إن “ امرأة وحيدة تؤنسها الصراصير” تفتح أمام القارئ أفقا واسعا للتأويل والتدليل، كما أنها تتيح كل المقاربات الجمالية، ولكن السؤال الذي يظل مطروحا هو: ما الذي ينتج عن قراءة هذا العمل قراءة ثقافية؟

ما نود لفت الانتباه إليه هو أن المسرحية تتخللها جملة من الأنساق الثقافية المضمرة التي يحاول الكاتب إبرازها، والوقوف عند عنوان النص طباقيا يكشف لنا ذلك بجلاء أكبر، فالعنوان يتواشج فيه صوتان متناقضان، ولكن متناغمان في الوقت ذاته، فبقدر ما يعلن العنوان عن لحظات البؤس، والتعاسة، والتشظي، والتيه، سرعان ما يطالعنا بعكس ذلك تماما حيث يتاح للأنس، والأمل، والهناء، والطمأنينة أن تتقدم باعتبارها القيم الأكثر تواترا. إن العنوان من منظور ثقافي يشكل ما يمكن تسميته بالنص المقاوم الذي يطمح إلى إبراز الذات الثقافية عبر تشكلاتها، فإذا كانت الدلالات الأولى للعنوان تتمحور حول كل ما هو رتيب، فإن الدلالات الثانية تمثل ردا واضحا.

لقد شددت القراءات الثقافية على ضرورة ربط العمل الأدبي بالواقع الحي الذي كان وراء إنتاجه، وشكّل مفهوم الدنيوية الذي يحيل على معنى المعرفة الخلاّقة المفهوم الرئيس في تلك القراءات لاسيما بإلحاحه على ضرورة اتصال الأعمال الأدبية وتفاعلها باللحظات التاريخية والاجتماعية التي أفرزتها. والواقع أن النص يكشف عن التعالق المتين للمبدع مع العالم الخارجي، فالكاتب في إبداعه المتفجر يقدم لنا منظورا إنسانيا متشظيا يخفي أنساقا ثقافية مضمرة هي التي يحاول إيصالها، إنه يناضل - على عكس ما يقدم النص - من أجل قيم كالحرية والعدالة والكرامة الانسانية، ويحاول الهروب في مقابل ذلك من عالم موبوء ولا أخلاقي، حيث تصبح القوة المسيطرة التي تؤمن بالهيمنة وتفوقها المزعوم هي الحقيقة الواضحة: “فالقوي المسيطر ليس من طبيعته أو طبيعة الأشياء أن يعتبر الضعيف ندا له، أو أن يعامله بإجلال، أو يؤمن بأنه ينتمي إلى الحيز ذاته من الوجود، والانسانية والموهبة”(1).

والنص يكشف عن هذا النسق المضمر بشكل واضح، فسالم اللص المحترم يعلن بكل جرأة أنه يملك كل الصلاحيات لفعل ما يريد، ولا أحد يستطيع إيقافه يقول:

الرجل: «بغضب» لاتمنعينني لأنك لا تستطيعين.

المرأة: بل أستطيع. (وهو منصرف) ماذا لو وضعت لك السم في الطعام؟.(2).

والواقع أن رد المرأة ليلى يعتبر مقاومة، ولكنها مقاومة مؤجلة، وإن كانت فكرة وضع السم في حد ذاتها تعبيرا صريحا عنها. ولعل أكثر الجوانب إرعابية في شخصية سالم هو ما كشف عنه اللقاء الثامن من المسرحية حيث برزت الجوانب المعتمة من هذه الشخصية، ولكنها عتمة لها ما يبررها، وهو ما يحاول الكاتب إيصاله إلينا، فسالم مضطر للسرقة كي لا يموت جوعا، وبذلك يكشف لنا النص عن نسق ثقافي مضمر مفاده أن الوضع الاجتماعي المتردي كفيل بأن ينتج لنا أناسا من هذا القبيل، إن الكاتب، يكتب وقد احتل موقع المبدع الذي تجاوز تخوم الكتابة إلى الحلول الكلي في عوالم شخصياته.

ولأن لكل «نص عبقريته الخاصة»(3). كما ذهب إلى ذلك إدوارد سعيد، فإن هذا النص يعبّر عن موهبة متفردة، في نسغها تعبير عن قيم متباينة، كما أنه في انفتاح مستمر على التنوع والتعدد والاختلاف، إنه رحلة إلى أعماق النفس البشرية في تطلعاتها وأزماتها، وفي فرحها وحزنها، وفي قوتها وضعفها، وفي ألفتها وغربتها.

ف«امرأة وحيدة تؤنسها الصراصير» تكشف عن غربة في المكان والزمان معا. غربة لا يضمد جراحاتها إلا الارتحال إلى أتون الكتابة، ولذلك تشكل البطاقات بالنسبة لليلى تعويضا عن فضاء مفقود، إنها تعوض فقدان الأب، والأم ، والزوج، والتاريخ الأسري بأكمله، فالكتابة تعوّض كل ذلك بإعادة المعنى إلى موطنه، ومن الموقع المهمش يبرز لنا دور ثقافي جديد، وإن افتقد الاحساس بما حوله، إلا أنه يزداد وعيا بكل التناقضات المحيطة به، فليلى وإن كانت تبدو ضحية مدينة كئيبة كآبة ماهاجوني، إلا أنها تخفي بين ثناياها بعدا استغلاليا اكتسبته مع توالي ساعات جلوسها على الكرسي:

ليلى: (تبتسم للحظة في سرور، ثم تعود إلى رزانتها الأولى) جلوسي على هذا المقعد لمدة طويلة علمني كيف أستفيد من كل شيء. أنت لا تعرف حقيقة الأمر ...إني أستغلها. وهي لا تعرف ذلك طبعا. تعتقد أنها تعذبني. تستمتع بذلك... دعها تعتقد ما تشاء...لكني أستفيد منها .. إنها تذكرني بالأحداث المأساوية في حياتي لأنني لا أكتبها في بطاقات.(4).

لقد شكلت البطاقات كتابة مضادة للأرشيف المطوي، وفي لحظتي الكتابة والقراءة، يستعاد التاريخ، وتستعيد ليلى صوت هويتها المفقود، وينتفي الشعور المقيت بالغربة في أكثر الأماكن ألفة بالنسبة إليها. إن فعل الكتابة ذاك يتيح ممارسة هوية ثقافية تؤلف بين الأفراد الذين تتضمنهم البطاقات، وليس الحافز إلى ذلك الفضول السياحي لثقافة ليلى، وإنما محاولة لتأليف ذاتية جديدة تحافظ على أصلها، وتطمح إلى تشييد رؤى تتساوق والواقع المرجعي:

ليلى: توجد تفاحتان أسفل يمين الخزانة. خذهما. تركتهما من أجلك. ( يتجه نحو المطبخ. لحظة يعود ومعه تفاحة واحدة . تعود ليلى لقراءة بطاقة أمها، فيما هو ينصت يقضم التفاحة) أبي... حينما لاحظ أبي أني بدأت أفقد بعض ذكرياتنا معا اقترح علي أن أكتب بطاقات عن كل شيء . وكذلك فعلت. وكانت أول بطاقة أكتبها هي بطاقة أمي. (5).

فضلا عن ذلك، تتخلل النص جملة من الأنساق الثقافية المضمرة الأخرى، التي تصور لنا رؤية الكاتب تجاه العديد من الظواهر الاجتماعية، ولعل خطاب حسناء المستفز لليلى يبرز جانبا منها خاصة في قولها مذكرة ليلى بمصير زوجها: « لكن بعض الروايات تقول : إنه غرق في البحر.. كان يريد أن يقطع خمسة عشر كيلومترات من الماء سباحة ليعود إليك..كان يحبك»(6).

فهذا القول يعبر عن فكرة واضحة وهي المتمحورة حول الهجرة السرية، مما يشكل انتقادا جليا من لدن الكاتب لهذه الظاهرة التي ذهب ضحيتها العديدون، إن مسافة الخمسة عشر كيلومترات، والغرق في البحر يحيلان على ذلك بشكل واضح. إذ

المسافة هي نفسها التي تفصلنا في الواقع المرجعي عن القارة الأخرى. والغرق ليس إلا تثمينا للفكرة التي يود المبدع انتقادها.

ولعل فكرة الموت التي خيمت على هذا المشهد، هي التي يؤكدها الخطأ الذي وقع فيه السيد فوزي الذي سلّم شهادة للوفاة لأحد الأشخاص عوض شهادة الحياة، وهو خطأ قصد إليه الكاتب قصدا للتأكيد على بعد فلسفي يورط القارئ ويدعم معه فكرة أساسية مفادها أن الولادة ليست إلا بداية للموت، وكأن الكاتب يريد أن يقول على لسان فوزي أننا ميتون منذ الولادة، يقول فوزي وهو يخاطب ليلى: « ....قالوا إن ذاكرتي لم تعد حادة كما كانت في السابق. بدأت أخلط المولودين بالمتوفين.. حتى أن رجلا......جاء ليستخرج شهادة ميلاد لمولوده الجديد. لكنني منحته شهادة وفاة بدل شهادة ميلاد.» (7).

لقد استطاع الكاتب أن يقدم لنا بوعي إبداعي متفجر، واقعا متشظيا، وشخصيات بالرغم من شذوذها إلا أنها تظل وليدة المجتمع، فاللص سالم، وحسناء، والسيد فوزي، كلها شخصيات من إنتاج المجتمع، ومن ثم يحاول المبدع إلقاء اللوم على هذا المجتمع، أكثر من إلقائه على الشخصيات ذاتها، إنه يكرر ما ذهب إليه ميشيل فوكو حين أكد أن الفرد الشاذ ليس في آخر المطاف سوى نتاج مجتمعي صرف.

---

الهوامش:

1- إدوارد سعيد، الثقافة والامبريالية، ترجمة كمال أبو ديب، دار الآداب، ط 3، بيروت، 2004، ص، 32.

2- أحمد السبياع، امرأة وحيدة تؤنسها الصراصير، منشورات جمعية مسرح المدينة الصغيرة، ط1، تطوان، 2012، ص،8.

3- إدوارد سعيد، الثقافة والامبريالية، ص، 135.

4- أحمد السبياع، امرأة وحيدة تؤنسها الصراصير، 28.

5- نفسه، ص، 38-39.

6- نفسه ، ص22.

7- نفسه، ص، 45.

# رحل عنا العلج وفي نفسه غُصّة...

## قراءة ثقافية.

**محمد مصطفى القباج**

زرت مرة أحمد الطيب العلج في بيته فوجدته مهموما مكتئبا... بدأ يشتكي لي ظلم زملاء العمل المسرحي من مؤلفين وممثلين ومخرجين، وأصحاب حرفة النقد الانطباعي، والقائمين على مؤسسات الإعلام، والباحثين الأكاديميين في الجامعات (الدكاترة حسب قوله). لم أتلفَّظ بكلمة أو أُعلِّق برأي.. وبحدسه القوي الثاقب تفطّن إلى أن عليه أن يشرح لي لماذا هذه الشكوى... وليثيرني أكثر كي أقول شيئا. شرع في طرح تساؤلات لا تتطلع إلى أجوبة : أتظن أني أشتكي ظلم هؤلاء بدون سبب ؟ بالله عليك يا عزيزي هل تتصور كيف يتعامل هؤلاء القوم معي، إما بالتّقليل من شان إسهاماتي في إعلاء صروح المسرح المغربي، أو بالحَطّ من منزلتي كرائد لهذا المسرح، ولِكمٍّ هائل من الإنتاجات والأعمال التي يعترف بأصالتها القاصي قبل الداني ؟ بعض منهم يُنصّبُ لعمادة المسرح المغربي من لا علاقة له بالعمودية، وبعض منهم يَنسِبُ نصوصا من حرّ كلامي لآخرين والحال أن الحوار في المسرح لا يمكن أن يحرره إلا قلم واحد، وبعض منهم يتطاول فيقول إن مسرحي ضربٌ من الفولكلور للإلهاء والضحك المجاني ؟ هل يعتقد هؤلاء أنه من السهل أن تضحك الناس ؟ أن تضحكهم بالخصوص وأنت تشرِّح عيوبهم ؟

أحسست من خلال نظرات الرجل بأن استفهاماته المتكثّرة جعلتني أتفهم مدى انزعاجه وكان لسان حاله يقول : إن تنكّر الناس للمبدع، وتشكيكهم في قيمة ما ينتجه وهو حي يرزق يؤشّر إلى شيء أخطر حين يسلم النفس إلى بارئها.

لم يعد من الممكن أن أستمر في صمتي...كان عليّ قبل أيّ رد فعل أن يكون كلامي مختصرا إلى حد كبير... وأن يعبّر بصدق عن جواب شمولي لكل التساؤلات المطروحة ليعود الاطمئنان إلى محدثي.

قلت له : يا عزيزي كم من المؤلفين والممثلين والمخرجين عاصروا شكسبير أو موليير؟ كانوا بالآلاف لكن الذين خلّدهم التاريخ قلّة، ليس المعاصرون لأي مبدع هم من يصنعون خلوده. سيأتي حين من الدهر لن يتكلم الناس عن المسرح المغربي إلا من خلال أسماء قليلة على رأسهم العلج.

كانت هذه الجمل القصيرة بمثابة الترياق المهدئ، أعاد للعلج ابتسامته وروحه الفكهة، فانتقلنا إلى الحديث عما هو بصدد كتابته، وعن القضايا التي تشكل محور اهتماماته.

اسْترجعتْ ذاكرتي هذا الموقف الذي عشته مع أحمد الطيب العلج لأجعل منه ذريعة لأنبه لشيء هام وهو أن الفنان غاب عنا جسديا ملتحقا بجوقة الخالدين... وذلك إيذانا ببدء مهامّ على عاتق عدة جهات : فعلى المؤسسة التي أعلن عنها العلج في حياته أن تنجز سريعا توثيق ورقمنة مجموع إنتاج الراحل حتى يسهل على الباحثين الولوج إلى النصوص العلجية المكتملة.. .وعلى الفرق الهاوية والمحترفة أن تبادر إلى إخراج أو إعادة إخراج المسرحيات المؤلفة او المقتبسة...وعلى الشعراء أن يبادروا إلى نشر ازجال الرجل.. وعلى الباحثين في الجامعات وخارجها أن ينكبّوا على إنجاز دراسات أكاديمية

حول مختلف الجوانب الإبداعية والجمالية في مسرح العلج.

منذ أسابيع قليلة كانت لي زيارة لباريس ولمكتباتها.. عثرت على بحث علمي جاد عن موليير. إذ ما زالت نصوصه ورشا للدراسة – للعضو في الأكاديمية الفرنسية والأستاذ في الكوليج دو فرانس (ميكائيل إدوار) بعنوان "ضحك موليير" (Molière Le de rire) وهو دراسة معمقة عن دلالات وآليات الإضحاك في مسرح موليير، اعتقد أن هذا نموذج لما يمكن للباحثين المغاربة القيام به لدراسة "ضحك العلج" ربما سأبرمج هذه الدراسة ضمن مشاريعي البحثية إذا توفر لي متسع من الوقت، وكان في العمر بقية.

# سيرته، فرشاته
# قراءة في تشكيليات
# الفنان شفيق الزكاري

عبد الدين حمروش

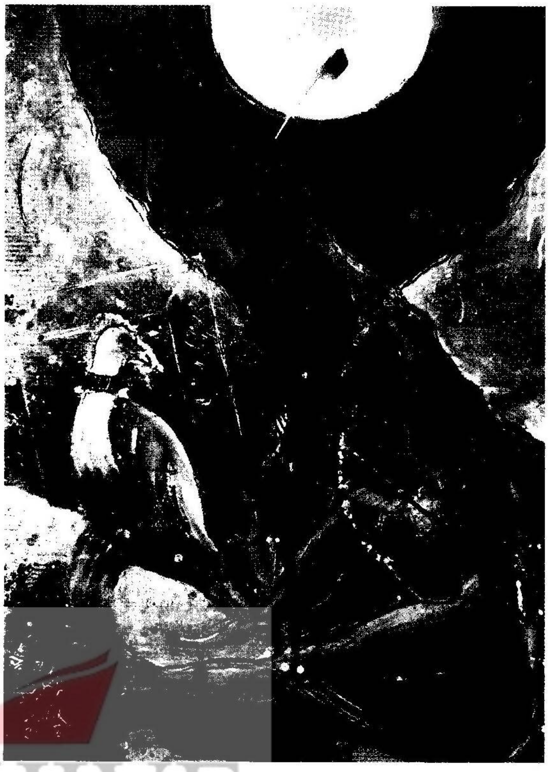
1- الحديث عن الآخر، يصير حديثا عن الذات في كثير من الأحيان. لا معنى لذات مطلقة، في غياب آخر يصفها، ومن ثم يحددها. نزوعنا إلى الآخر، لا يكون اعتباطا بتاتا، مادام صرح الإنسانية لم يكتمل بناؤه بعدُ. بالمعنى الثقافي، نقرأ الانزياح الحاصل من مقولة إلى أخرى: من معرفة النفس بالنفس إلى معرفة النفس بالآخر.. اللهم إلا أن تكون "النفس" الثانية دليلا مرادفا للآخر، أو دليلا محيلا إليه على أقل تقدير. أو ليس الإنسان كائنا تواصليا بامتياز؟

الآخر يسكننا حدّ الهوس، لدرجة أن لا سبيل إلى الخلاص منه. أي محاولة للخلاص، تبدو محدودة في زمانها ومكانها.. وإلا يكون البديل مرعبا بالمعنى الطبيعي: الجنون أو الانتحار. هكذا، يظل المعنى في حاجة لأن يقتسمه طرفان، خلال إقامة الإنسان في هذا العالم، المفزع ببرودته ولامبالاته. يصير الإنسان، في نهاية المطاف، مجرد تاريخ تضج به الألوان والعطور، الأصوات والأمكنة.. تاريخ تتصادى، عند أطرافه، المشاعر والرؤى، الانطباعات ووجهات النظر. الإقامة في العالم، تأخذ منحى الإقامة في الإنسان بمعنى ما. كل واحد منا يقيم في غيره، بدرجة أشد أو أخف، حسب مدة الإقامة وحيويتها.

2- حين أسمح لنفسي بالحديث عن صديقي الفنان، لا أدعي شيئا بعيدا، غير الحديث عن علاقة تشرف على عقدين ونيف هذه العلاقة الضاربة في الزمن، الممتدة فيه، هي التي تجعل الحديث عن الآخر حديثا عن الذات/ الأنا. إنها علاقة محفوظة، بالأرقام والتواريخ، في سجل، كذلك المركون في دولاب من دواليب الحالة المدنية. في هذا السياق، تبدو الورقة الأولى الأهم، بالمقارنة مع باقي الأوراق في السجل ككل. أهميتها تأتي من توثيقها لبداية الاتصال بالآخر/ البعيد وقتذاك: الفنان شفيق الزكاري.

كان ذا قامة قصيرة، مكتظة إلى حد ما. حين تناهى إليّ صوته، أول مرة، متحدثا عن علاقة الشعر بالتشكيل، أدركت المدى الذي كان يذرعه بعينيه الناعستين على الدوام. باللسان المُنطلِق والنظر البعيد، ظل الفنان يتعالى، ملتفا على ضآلة الطبيعة في جسده المشهد قديم نسبيا، يعود إلى أواخر الثمانينيات، في ضيافة أحد ملتقيات الشعراء الشباب بسلا. طليعة جديدة باتت تحتل الخلفية الثقافية، مُشكّلة من شعراء وفنانين تشكيليين. لم يكن يجمع بين أولئك غير الشباب، في اندفاعه إلى أسئلة مختلفة وآفاق مغايرة. في الفترة ذاتها، بدأت تتردد على مسمعي، بسحر عجيب، تلك العبارة الرمزية "قتل الأب". على كل حال، لا أدعي لشخصي دورا ضمن تلك الطليعة. ما كان يشغلني حينها، أن أكتب قصيدة مقبولة إلى حد ما.

الشعر والتشكيل، بات يختزلهما الزكاري بصوته ونظره. أو ليس الصوت إحالة إلى الإيقاع، مثلما أن النظر إحالة إلى اللون؟ هكذا، أخذت أختزل، بدوري، علاقتي بالفنان. الشعر والتشكيل يتصاديان في ما



بينهما، وهما يصدران عن جوهرين جماليين أصيلين: الإيقاع والصورة. بكل سلاسة، يقيم الواحد منهما في الآخر حدّ التماهي. وأعتقد أن في تلك الإقامة، ما ظل يحفز تلك الأرواح الخفيفة على مجاورة بعضها البعض.

3- في بداية التسعينيات، كُتب لي أن أُعيّن أستاذا للغة العربية في المحمدية. كان شفيق الزكاري أحد وجوه المدينة الثقافية بامتياز. فعلى الرغم من عدم انحداره منها، كما فهمت من بعد، فإن المدينة ظلت تقترن باسمه.. على الأقل في بعض واجهاتها التي تحمل آثارا من ريشته وتوقيعه. والحقيقة أن من يعاشر الفنان، مدة من الزمن، لا يلوي على شيء من حقيقة أصله. في دمه، تقيم شعوب وقبائل شتى. فهو من دكّالة، هاجر بعض أهله إلى سوق الأربعاء وأقاموا. وهو من القصر الكبير من جهة الأم، حيث قضى جزءا من طفولته الأولى. كما أنه من تطوان، حيث قضت نفس الأم العقود الأخيرة من حياتها. أما المحمدية، فيقضي فيها، إلى اليوم، الشطر الأكبر والأهم من حياته.. رفقة أسرته.

من الطبيعي أن ينعكس تعدد الجغرافيا، على صيرورة الحياة لدى الفنان. ويمكن اعتبار دينامية التنقل لديه، من أهم نتائج ذلك التعدد في الجغرافيا، التي انتسب إلى تضاريسها ومناخاتها المتضاربة في فترات مختلفة. إنه دائم السفر والترحال، لدرجة لا تعرف معها متى سافر ومتى عاد. يسافر كل يوم تقريبا، ومع ذلك يراه أصدقاؤه كل يوم. إنها مفارقة عجيبة، يدرك قوتها كل من يعاشر الرجل عن قرب. في كل خطوة يرمي، تكون هناك عين متأهبة لترصُد أي حركة أو سكون.. مما يمكن أن يثير حساسية الفنان لديه. هاهنا، تكمن أهمية السفر، من حيث هو تمرين على التقاط العجيب والغريب. من يوميات السفر، تتخلق الأعمال الأدبية والفنية الكبيرة. هذه الخلاصة، انتهى إليها غير قليل من كبار الأدباء والفنانين.

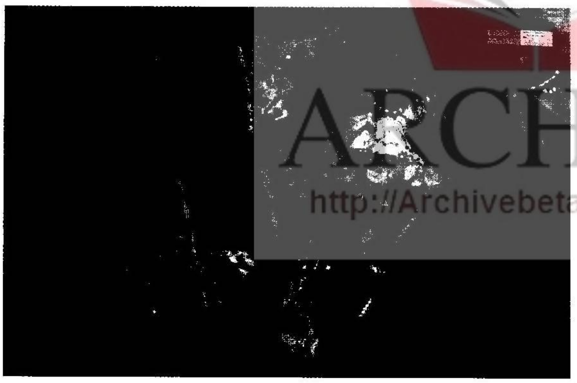
4- الفنان شفيق الزكاري كائن متعدد بالمعنى الجغرافي. وجد ليكون كذلك، وهو ما سيتأكد بفعل إقامته في أكثر من بلد. الجغرافيا ليست محايدة بالمطلق. الجغرافيا أكثر من مجرد تضاريس ، هي أماكن، وجوه، لغات وثقافات. الجغرافيا رؤيا، هي حوار قادر على أن يتفاعل مع الإنساني والجماليّ فينا.. تعدد الجغرافيا، ينعكس في صورة تعدد أخر من طبيعة ثقافية. هذه نتيجة حتمية، أكثر ما تتجسد في تعدد لسان المرء. من العربية إلى الفرنسية فإلى الإسبانية، ما انفك يتحول اللسان ، ويتنقل بسلاسة كأنه في بستان. وفي كل تحول أو انتقال، تبرز روح خلاقة، بقدرتها على تلافي كل سوء فهم، مما قد يضمره تعصب ما أو تطرف.

التعدد يولد الهجانة : في الدم، في اللسان.. وفي الشخصية أيضا. الهجانة، هنا، غنى. ليس هناك نقاء ولا صفاء، وبالتالي ليس هناك اطمئنان إلى حقيقة ما. بالهجانة، تتحين الثقافة وتنتعش في مختلف تجلياتها وأبعادها. هل يمكن القول إن الفنان مجرد كائن هجين؟ ذلك الاستنتاج صحيح إلى حدّ بعيد. وإن لم تكن

الهجانة مطبوعة ، فمن غير المستبعد التطبُّع بها.. ثقافيا. الهجانة تحيل إلى اللعب على أكثر من حبل. الحبل، هنا، لا قيمة له خارج صيغة الجمع. الرمزية تقتضي أن يتعلق الأمر بحبال: حبال اللغات والفنون والثقافات.

حين أتدبر أمر صديقي الفنان، أجده كائنا هجينا بامتياز. العالم، كله، أصدقاء له. تفجؤك الحقيقة حين تعتقد أنك الصديق الوحيد لديه. إن له قدرة عجيبة على اكتساب صداقات قوية في سرعة قياسية. ففي اللقاء الثاني به، تلفي نفسك، على التو، داخل قلبه أو داخل بيته.. سيّان. ولعل ما يثير الانتباه، أن كثيرا من أصدقائه هم إخوة له. هذا أخ له من جهة الأم وذاك من جهة الأب.. هذا أخ لأخيه غير الشقيق من جهة الأب، وذاك أخ لأخيه غير الشقيق من جهة الأم. لنتأمل كم له من أخ، مع عدم وجود أي شقيق له بالمعنى الحصري؟ ألم نقل إن له أكثر من صديق؟ وهذه المرة، نقول إن له أكثر من أخ؟ بعبارة موجزة، دمه لا يفتأ يتفرق بين القبائل.

5- الهجانة حيوية، وقودها الرغبة في الخلق والإبداع. ليست مسخا بالتأكيد، وإن اقترنت بملامحه الظاهرة على المستوى السطحي. إن لها يدا سحرية، قدرتها هائلة على العبث بالحقائق والمسلمات.. كأنها يد فنان تعيد تشكيل صورة الإنسان / اللّٰه ووجوده. الموضوع له صلة بالتشكيل وليس بالتشويه. ها هنا، يختلف الهجين عن المسخ بشكل جذري. حين تنتصر الهجانة، تتضوع روح نسبية، بتعددها واختلافها في النظر إلى "الأشياء". إنها قدرة على مواجهة "الحقيقة" في تعددها اللانهائي. ولأنها كذلك، فهي روح متسامحة سماحة الغيث المدرار.



ليس من الضروري مقاربة السياقات الصعبة بالمواقف الصعبة. كثيرا ما تبدو النكتة مهمة من هذه الناحية. إنها التفاف على الموضوع، مادام السياق لا يقتضي تطرفا في وجهة النظر. العالم نكتة بالنسبة للزكاري، حتى وهو في أشدّ المواقف حرجا وعنتا. إن للنكتة مفعولا تهجينيا بمعنى ما. ومن ثم، يصح أن نقول إن النكتة موقف في حقيقة وجودها. صاحبها يواجه العالم بالسخرية، حين لا يكف هذا العالم عن التخندق في مواقف جاهزة.

6- .....حين أتأمل لوحات الزكاري، أجدها مصطخبة بحضور الإنسان. هذا الكائن يشغل مركز الصدارة في مساحاتها.. الإنسان العابر على الدوام من قريب أو بعيد. إنسان تَمّ تشكيله، وليس تمسيخه، ليؤشر على ما يكتظ به من علاقات. لا يمكن تصور الحياة بغير وجوده، هو الذي لا يفكر في الهروب من الإنسان إلا إلى الإنسان. في كثير من الأحيان، ينبغي أن نكف عن إماطة اللثام عن هوية هذا الإنسان. ما يهم أكثر، حضوره ولو في أدنى طيف منه.

الإنسان، لدى الزكاري، كائن بدون وجه. وماذا يفيد الوجه، إن كان المطلوب ما تنطوي عليه خلفية حامله؟ ما يظهر من ازدحام في العلاقات، لا يمكن تفسيره إلا بمحاولة القبض على كينونة الإنسان. وبالرغم من كونه عاريا، فإن المتأمل للوحات لا يلوي على حقيقته، أي وجه الإنسان. عدم وجود وجه، يسير باتجاه

الانشغال بسؤال الكينونة. وحتى ما يجتهد فيه الفنان، من خلال تثبيت بعض الإكسسوارات، فإنه لا يلتف على الموضوع الأصليّ بالتأكيد. على العكس من ذلك، الإكسسوارات تبدو لا قيمة لها في غياب الموضوع الرئيس. إنها ترد لتؤثث المحيط، بما يخدم مركز اللوحة، أي الإنسان. السهم، المكعب، عجلة القمامة، الطائر، الكرسي، الصليب، الأعداد.. من أهم ما يمكن الاستعانة بها، لتَرسُم حقيقة الإنسان، المعتنى به تشكيليا من قبَل الفنان.

ليس للإنسان وجه في معظم اللوحات. لنستدرك بالقول إن له وجها، غير أنه مشطوب عليه، عن سبق إصرار، بعلامة (+) كما في لوحة "الغرفة". في بعض اللوحات، تبدو الشعلة المتوهجة في الوجه أهم من الوجه ذاته، خصوصا حين تنفسح الطريق إلى الأمام.. في محاولة للانعتاق.. ممَّاذا؟ من ضيق المكعب أو من إسار "القمامة".

7- إن تجربة الزكاري التشكيلية تجربة الباطن بامتياز. يبدو ذلك من خلال مراهنتها على البحث في الجوهر الإنساني. إنها تجربة المفارقة القوية، حيث العراء الخارجي لا يعني انكشاف الداخل/ الباطن بتاتا. غير أن المحيط، بما يتسع له من إكسسوارات، يظل ذا أهمية كبيرة من جهة إضاءة بعض عتمات الداخل. الاشتغال الرمزي، يبدو قويا من الناحية الدلالية. الطائر يحيل إلى الحرية، على العكس من المكعب الذي يحيل إلى السجن. أما الصليب، فمعروف عنه الإحالة إلى طريق الآلام، مثلما أن الأرقام لا تخرج عن الإحالة إلى الإنسان المختزل في بعده الكميّ.

لنتقص وجود الإنسان، من حيث طبيعته ووضعه، في الأعمال التشكيلية. بسرعة، يمكن القول بأن وجوده ذاك يفجؤنا بعريه الواضح، كأنه خرج للتو من رحم. غير أن العري، كما قلنا، لا يفيد في شيء. إنه مجرد احتيال أو مداورة إلى حين. إن الفنان يتقصد إضاعتنا في التواءات وانعراجات، قبل أن يُمكّننا من بعض المؤشرات، المتجهة إلى داخل الإنسان مباشرة.. لا وجهه. في غابة الالتواءات والانعرجات، تكمن حقيقة المتعة الجمالية التي يستهدفها متلقي الفنون.

من جهة أخرى، يبدو وضع نفس الكائن موزعا بين لحظتين. اللحظة الأولى تختزلها الطريق، خصوصا حين يكون الكائن مشتعلا على مستوى الرأس. إن النار، هنا، بمثابة وقود الطريق: طريق المعرفة (نار بروميثيوس) أو طريق الخلاص (خلاص المسيح). أما اللحظة الثانية، فهي لحظة الجلوس، التي تتحول إلى انحسار داخل سجن. المسير والتوقف، لحظتان تختزلان صيرورة حياة الكائن في هذه الأرض. غير أن وجود رموز بعينها، ممثلة في الطائر أو النار أو الصليب (الخ) يفضح طبيعة الصيرورة الإنسانية المقصودة.

هل يمكن القول بأن مخلوق الزكاري معذب؟ العذاب إنساني، لا علاقة له بشخص محدد. هذا التفسير ينسجم مع عدم وجود وجه وبالتالي اسم أو هوية لذلك المخلوق. إنه مفرد بصيغة الجمع، كما اعتاد البعض التعبير بهذه الصيغة المسكوكة. حتى الكرسي، الذي قد يحيل إلى الراحة، لم يرد مشغولا من الإنسان العاري إلا مرة واحدة. إنه يدل على إمكانية أكثر مما يدل على واقع. الأرض أولى بالإنسان العاري. العراء طبيعة كالأرض، في حين أن اللباس ثقافة كالكرسي. إن كان هناك لباس، ينبغي نزعه من داخل الإنسان.. لا من خارجه. هنا، يزداد الأمر استشكالا، بفعل المفارقة الحاصلة بين عراء الخارج واكتساء الداخل.

8- تركّز اهتمامنا بالداخل، انطلاقا مما يتأثث به المحيط. لا يعدو الداخل، في المحصلة، كونه جماع ذلك الأثاث المؤطر للذات، المتمركزة في قلب اللوحة. الأحاسيس والانطباعات، المتجسدة في قلب ذلك الكائن، تجد طريق التعبير عنها في تلك الأدوات القليلة والبسيطة. هاهنا، تنشأ حركة جدلية: الاتجاه إلى الداخل،

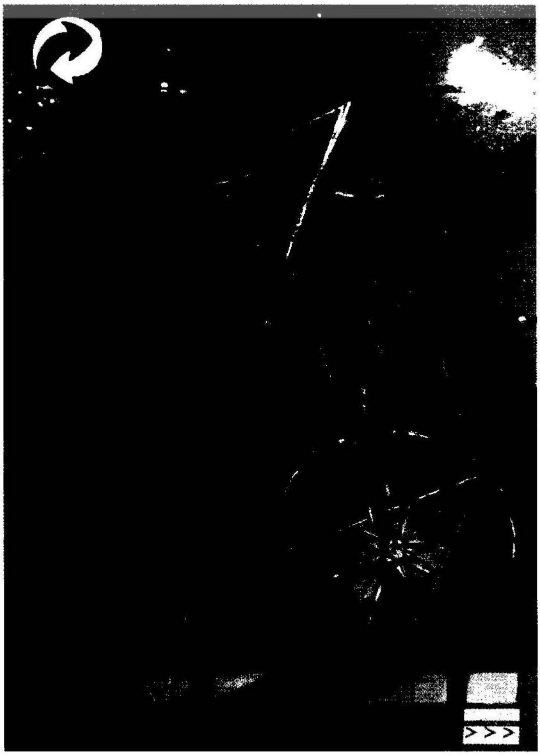
سرعان ما يدفع بنا إلى الخارج. لا وجه للإنسان، لا عين، لا فم.. ولا ملامح. جوارحه، بأكملها، معكوسة على الخارج، أي المحيط بما يضمه من إكسسوار وديكور. الداخل يشف عن الخارج، والعكس صحيح في إطار دينامية جدلية نشيطة. الفنان الحقيقي يعبر بالظلال، حيث الأخيرة تحتل الصدارة بالمقارنة مع الأضواء.

الانتقال من هنا إلى هناك، في إطار ثنائية الداخل والخارج،يشي بكثيرمن الغنى على المستوى الدلالي. يمكن الاستفادة، بهذا الخصوص، من السيميائيات البنيوية إلى حد بعيد. لنعد إلى جدلية العلاقة بين الداخل والخارج، ولكن في سياق يتم فيه توسيع الإطار أكثر. سيكون الداخل العمل التشكيلي، في حين يكون الخارج حياة الفنان ذاتها.

ولعل أول ما يسترعي الانتباه فورا، ذلك الاصطخاب في العلاقات التي تتميز بها حياة الفنان. علاقات وصداقات، تجعل الخارج اليومي ضاجا بتفاصيل الأحداث والمغامرات. بالمقارنة مع ما تنم عنه الأعمال، يمكن اعتبار تلك العلاقات مجرد عملية احتيال..عبور.. مداورة مثلما قلنا قبل قليل. الحياة داخل اللوحة بسيطة، متجهة بحرص إلى داخل الإنسان ذاته.عجلة صندوق القمامة، لا تعكس بحركتها ذلك الصمت المطبق على الداخل. وإن شئنا قراءته بصورة أخرى، يمكن اعتبار ضجيج الخارج ترجمة لصمت الداخل الضاج.

الألم يعتصر الداخل، حتى في أقوى اللحظات صخبا. الفنان حين يخلد إلى فنه، ينزع عنه مخلفات تلك العلاقات عند مدخل المعمل/ المرسم. ما يتبقى لديه، حقيقته عارية مثل عراء مخلوقه الأثير..ما يتبقى لديه، مجرد أدوات بسيطة، كمثل التي يؤثث بها محيط مخلوقه على اللوحة.عندما يدخل إلى المرسم، يكون قد دخل إلى باحة اللوحة، حيث لا صديق له غيرنفسه. الدخول إلى اللوحة، هو بمثابة الدخول إلى الذات. الأنا يصير آخر، كما أن الآخر يصير أنا. الصخب يصير صمتا، والمرح يصير ألما. النكتة، في طبيعة الفنان، تصير مؤشر الانتقال من عالم إلى آخر.

**المحمدية**، 02 **يونيو**2012



- اعتمدنا، في هذه القراءة، على جدلية العلاقة بين الداخل والخارج، أي بين سيرته في الحياة ونظيرتها في اللوحة. وقد تشعبت هذه العلاقة لتحيل إلى جدليات أخرى، من بينها سيرة الإنسان الداخلية / الشعورية والأخرى الخارجية / الفيزيائية.

- تم الاعتماد على قراءة لوحات الفنان التي تم عرضها في الرباط، برواق محمد الفاسي، تحت عنوان "الرهان الثلاثي لجمالية الخلق" أبريل، 2011.

- بالنسبة للقمامة، يمكن الإحالة إلى اللوحة التي بعنوان "صندوق القمامة"، تقنية مركبة على الكرتون، سنة 2010. أما بالنسبة للمكعب، فيمكن الإحالة إلى اللوحة التي بعنوان "مكعب وحرية"، تقنية مركبة على الكرتون، سنة 2009.

- الإحالة، هنا، إلى اللوحة التي سماها "بدون عنوان"، 1990.

# شفيق الزكاري:

## تَصْويريـة العُبـور

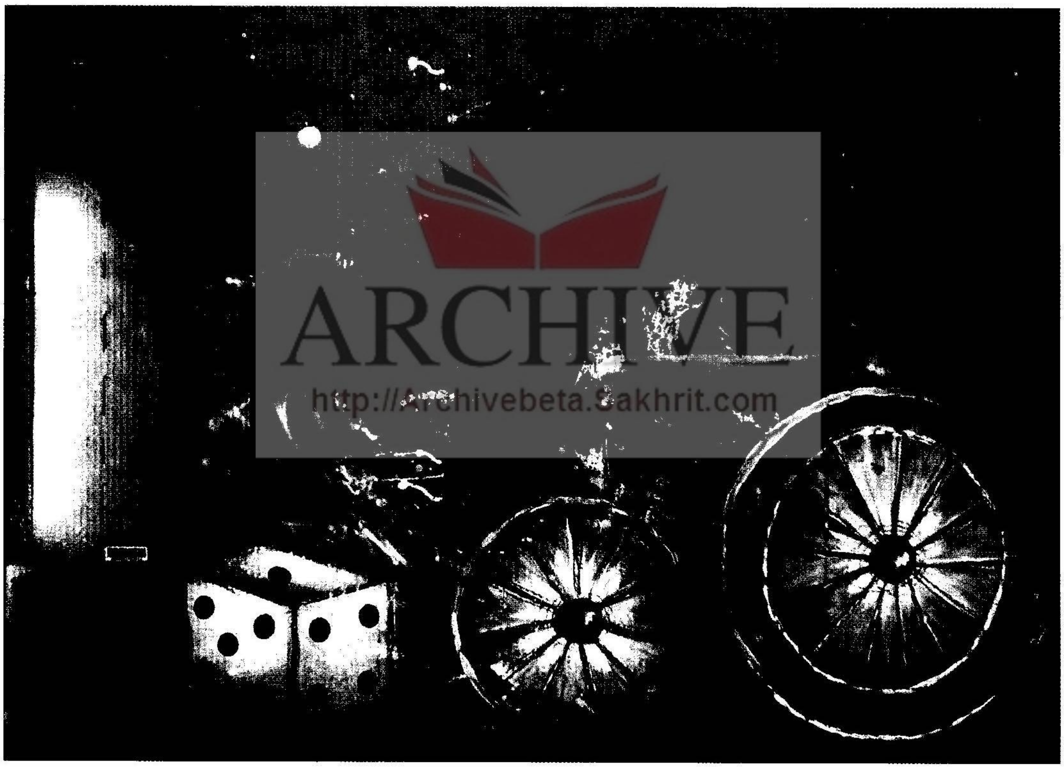
بنيونس عميروش (تشكيلي وناقد فن)

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

تبدو من الصعب جدا، الإحاطة الدقيقة بإنجازات الفنان التشكيلي شفيق الزكاري، الذي يغطي مساره الإبداعي ما يفوق الثلاثة عقود. بيد أن محاولة متأنية في رصد منطق الاشتغال الذي يقربنا من تَلمُس خياراته الفنية، تدفعنا للتساؤل عن سر اعتناقه للتخطيط (اعتماد الخط Ligne)، عبر إوالية تشكيلية فريدة، تميل إلى نزوع اختزالي يروم الغوص التجريبي في جمالية الفراغ واللامكتمل. أول مؤشر على ذلك، يعود إلى تأثيره المبكر بالفنان اللبناني وجيه نحلة، واهتمامه بالخط العربي، ليس في بُعده المقروء، بل في بعده التعبيري، كعنصر يطعم حركية الفرشاة، وحركية الجسد الفاعل ككُلّ. أثمرت هذه التجربة معرضه الثلاثي الأول بالمحمدية في 1980، رفقة الفنانَيْن زين العابدين الشّلي ونورالدين فاتحي (حيث دأب الثلاثة على الاشتغال المشترك منذ أواسط سبعينيات القرن الماضي)، ثم معرضه الثنائي بمشاركة الأخير بالمحمدية أيضا، في 1985.

بعد حصوله على شهادة الباكالوريا في 1981، جهّز شفيق الزكاري ملفه الفني، متوجها إلى مدرسة الفنون الجميلة بتطوان. بعد اجتيازه الامتحان بنجاح، استدعاه محمد السرغيني مدير المدرسة وقتذاك، فنصحه بإمكانية ولوج التعليم العالي والاستفادة من المنحة، موضحا أن المدرسة تكتفي بشهادة السلك الأول. إثر ذلك، سيلتحق بكلية آداب عين الشق بالبيضاء (1981-1982)، ليشد الرحال بعدها إلى مدرسة ديجون Dijon الوطنية العليا للفنون الجميلة بفرنسا، وينفق فيها أربع سنوات دراسية (1982-1986)، مُترعة بالمعرفة والاطلاع والكسب العلمي، إذ تُعرف المدرسة بتوجُهها الطلائعي، وانفتاحها على الفنون الحداثية المواكبة لكل جديد. وتماشيا مع تطور تكنولوجيات الطبع حينذاك، انخرط شفيق في البحوث الخاصة بمجال فنون الاستنساخ (Copy-art)، بما فيها من تقنيات مستحدثة في الحفر Gravure والسريغرافيا والليتوغرافيا (الطباعة الحجرية)، مما ضاعف لديه -لامحالة- الإحساس بتعبيرية الخط وقوته، في مقابل التقشف اللوني وإدراك جاذبية الفراغ وطرق استثماره تشكيليا.

بعد عودته من فرنسا، أنشأ ورشة للطباعة الفنية مع الفنان نورالدين فاتحي، فعملا على استنساخ لوحات عدد من الفنانين: محمد القاسمي، ضياء العزاوي، بوشتى الحياني، مصطفى بوجمعاوي، حسن السلاوي، عيسى إكن، عبد الكريم الأزهر، بوشعيب هبولي الذي انضم إليهما لتكوين خلية "غرافيك"، ليتم تنظيم عدة معارض خاصة بفنون الطباعة Les arts graphiques بمشاركة لطيفة التيجاني، التيباري كنتور، عبد الكريم الأزهر، حكيم غيلان، عبد الإلاه بوعود. كما عملت الخلية على تنظيم أول صالون مغربي مشترك للطباعة الفنية في 1988، بمدن المحمدية والرباط والبيضاء والجديدة. في خضم هذا الاحتكاك الجماعي والعمل المشترك الذي طبع سنوات الثمانينيات، وجب التأكيد على أن الزكاري يعتبر من المساهمين بشكل فعال في العودة إلى التشخيصية Le retour à la figuration (بالمعنى التعبيري المعاصر وليس الأكاديمي)، إلى جانب عزيز السيد وفاتحي وهبولي.



في اتجاه مدّ الجسور بين الأدب والفن، يُقيم شفيق صحبة مُجايله فاتحي معرضا يقوم على تفعيل علاقة الشعر والتشكيل تحت عنوان "وادي المخازن" في 1992، وهو النشاط الذي شكّل حدث تدشين المركب الثقافي سيدي محمد بالعربي العلوي بالمحمدية، حيث تم الاشتغال على أشعار ثلاثة عشر شاعر من الشعراء المغاربة الشباب عموما. هذه التجربة التي تم فيها إدماج القصيدة كتابةً وتشكيلا ، سرعان ما ستتطور في أفق توسيع دائرة الشعراء، ليتحقق تنفيذ مشروع "ديوان الشعر المغربي الحديث" بشراكة مع بيت الشعر، وبحضور أدونيس ومحمود درويش وسعدي يوسف وعدد من الشعراء الأجانب. نُظم المعرض الذي أسفر على إنجاز حقيبة فنية تضم سبعة وعشرين شاعرا، في الدار البيضاء بقاعة "الواسطي" وفضاء الدورة السابعة للمعرض الدولي للكتاب سنة 1998. ففي اشتغاله بالخط وعلى الخط، وكذا بوصفه مبدعا غرافيكيا

(graphiste)، ما يبرر تفاعله المثمر داخل قطبي الشعري والتشكيلي، بنظرة الفنان، وبأريَحية المهتم الجيِّد بحقل الأدب.

في معرضه الأخير "أخلاقية الجسد" (Ethique du corps) (رواق محمد الفاسي، الرباط، 2011) (نفسه بفالينسيا، 2010)، يتمظهر الجسد بوضعيات مُلغَزة، منزوع من هويته الجنسية والشخصية والجغرافية، يتناسل من لوحة إلى أخرى بحركية مبهمة ومخنوقة: مُقرفَص أحيانا، مُنطو على أعضائه، ملفوف، مُصنْدق، مدفوع داخل مكعب شفاف (كما هو الشأن في لوحتَيْ: "مكعب وحرية" 2009، "مكعب بدون منفذ" 2009). ذلك ضمن متوالية سينوغرافية موحية، تلعب فيها الإشارات دور أكسُسْوارات الاسْتدلال، على صعيد معالجة الفراغات وخلق التوافُق الشَّكلي harmonie formelle داخل فضاء اللوحة، وعلى صعيد توجيه القراءة البصرية، حيث تقوم مقام علامات التشوير (Signalisation): السهم، الرقم، علامة الضرب، السطر المتقطع...هذه العلامات Signes، إضافة إلى اعتماد التخطيط الهندسي للمكعب والهرم والأسطوانة، تؤكد - من جديد- حنكته في تفعيل الوحدة الغرافيكية داخل العمل التصويري، وتعزيزه ببِنْية فضائية، تضفي نفحة هندسية لتخفيف حدَّة التلطيخ والتفاعُلات الصِّبْغية والمادية، الناتجة عن حركة اليد المنفعلة: كأن الأمر يتعلق بخلق منطق تعبيري يؤلف بين الحِسِّيْن الغنائي Lyrique والهندسي، بينما المَحْصُلة التشكيلية تكمن في منح اللوحة بُعدها التجريدي لتوسيع مجال القراءة، بالرغم من منطلقها التشخيصي، وهي المعادلة المُنْبَنِية على مهارة حرفية ودراية جمالية تقوم على دقة معيارية في كيفية انصهار الذاتية (النفس) والموضوعية (العقل).

كما في أعمال سابقة (مرحلة القناع، أواسط التسعينيات)، يظل الكرسي والطاولة في حالة تحليق ثابت تجاوبا مع ثبات الجدار كولوج رمزي للداخل (الفضاء الداخلي) بوصفه ملجأ الكائن الإنساني، لاستيعاب العالم والانفلات من العالم في آن ("الغرفة"، 2009)، مع استحضار رزمة المعاني التي يولدها الجدار: الخوف، الحماية، الأحتواء، الهوية، الأثر، العزل، الفصل، الحجب، القطيعة، المنع، السِّتر...فيما يرسم الجدار حدود الفراغ الفضائي وحدود الجسد بداخله، حيث يتأسس حوار الكائن مع مكانه لإدراك تحولاته النفسية والحياتية، علما أن الانتماء إلى "المكان" تعزز في مقابل تلاشي الانتماء إلى "البلد" في عصر العولمة. من هذه الزاوية، تتضح قيمة الإبقاء على الكرسي والطاولة كعنصرين فاعلين في القراءة. بل الأهم - على مستوى المعالجة التشكيلية- يكمن في اعتماد المنظور الفارسي Perspective cavalière (المتساوي الحجم والقياس) الذي يعكس رسم النماذج كما في حقيقتها، وليس المنظور المخروطي Perspective conique (القائم على نقطة التلاشي Point de fuite) الذي يَنقُل النماذج كما في واقعها؛ أي كما تراها العين، ليتبَيَّن الفرق البصري بين الحقيقي Le vrai والواقعي Le réel؛ ذلك أن المنظور الأخير خاطئ une perspective fausse، لأن العين البشرية لا ترى العالم المرئي على حقيقته. لعل هذا الاختيار الواعي، مع الأخذ في الحسبان بعده التعبيري، هو ما يدفع الفنان في اتجاه البحث عن حقيقة الأشياء وليس عن واقعها.

لوحة "الكرسي المتحرك" (2009)، تمثل أقصى تكثيف لصيغة المقاومة بحسب تقديري؛ مُقاومة الإنسان في تدبير عَيْشه في العالم، حيث العري Le Nu وسيلة لمضاعفة الكشف عن الصراع العضوي العنيف لمحاولة التقدم من أجل الإفلات من التجمُّد والفناء.

هذه المجموعة إذن، تؤلف تشكيلا بلاغيا لتجربة حياتية مَعيشة في المهجر، وفي ظل الأزمة الاقتصادية العالمية. في فلينسيا بإسبانيا، حيث كان يقيم ويشتغل الفنان بأحد معامل الفليكسوغرافيا (تصميم أغلفة تلفيف المُنتَجات الاستهلاكية)، قام بإنجاز اللوحات كسيرة ذاتية لفكّ الرتابة وجَبْر الانكسارات النفسية. تماشيا مع الوضع (المأزوم)، عَمَد شفيق إلى إعادة تأهيل الأشياء المُهملة (Recyclage / Ready-made). لذلك تم اعتماد الكرتون المستعمل، إذ ينطلق البناء التشكيلي استنادا إلى الأشكال والأرقام والموتيفات المطبوعة عليه مسبقا. فطبيعة السند مهمة عنده، لأنها تمثل الأساس في تكوين التصور وإنجازه تقنيا. أثناء بحثه عن الكرتون عبر نقط ركام المهملات، كما أبلغني، كان يلتقي مع آخر ينقب عن الخبز (الذي شح على أرض فرانكو)؛ لكُلِّ رحلة قطافه. في هذا السياق، تشكلت لوحة "حاوية القُمامة" (2010)، كوعاء مُحمّل بجسد شبحي في حالة حركة انزلاقية تشي بضَنَك العيش. إنها المفارقات والتناقضات الاجتماعية والقيمية التي كان لها بالغ الأثر في جعل الأعمال تتبنى موقفا نقديا يقوم على مقاربة وجودية. من ثمة، نَتحسَّس قصْدية الفنان ونجاحه في وضعنا أمام أسئلة مثيرة ومشتركة: القلق، الموت، الاغتراب، السفر، النصيب، التكافل، الإحباط، التّشْييء؛ تَشْييء الإنسان وتحويل كينونته الآدمية إلى علامات مُشفَّرة وأرقام. هذه التشخيصية التعبيرية المنبثقة من مُزاوجة الفن والحياة، والموصوفة بالإقلالية (Minimalisme) التي تنتصر لإبراز قيمة الكرتون كلون ومادة وحياكة Texture، إنما تعتبر في الأصل، انخراطا في مسايرة التوجهات التشكيلية الكونية، الموسومة بمستويات الاختلاف في التعبير والتفكير والمحيط. عبر تداخل هذه المستويات تلتقي هذه الأعمال التركيبية بدْرامية الفنان البولوني فلاديمير فيليكوفيك V.Velikovich الذي عاش قساوة الحرب. في إيمانه الراسخ بضرورة الانفتاح الثقافي على الآخر، يُوطِّد شفيق الزكاري تواصله مع ذاته، بقدر ما يوطد مبدأ الاختلاف معها، لإغناء حظوظ التلاقي والتبادل والتقاسم، حيث "ما من علاقة مع الذات وتطابق معها دون ثقافة، إلا أنها ثقافة الذات مثلما هي ثقافة الآخر، ثقافة المُضاف إلى المزوج، ثقافة الاختلاف مع الذات" بتعبير جاك ديريدا.

ضمن هذا الأفق، ساهم في الكثير من الأنشطة الجماعية مع تشكيليين إسبانيين معروفين، كان آخرها إنجاز مشروع إبداعي، تم تنفيذه في 2010 بمدينة الصويرة تحت شعار "عَشْرة أياد".

في أواخر لقاءاتي به في فعاليات البينالي الدولي الأول بالدار البيضاء (يونيو2012)، كان مرفوقا بالفنانة الإسبانية سيميون مارطة Simeon Marta التي أقامت في بيت أسرته الصغيرة طيلة أيام الملتقى، كما رافقها في جولة لبعض مراسم الفنانين المغاربة. أثناء الجولة التي كنت فيها بصحبتهما لزيارة محترف الفنان الزبير الناجب بالجديدة، أسر لي أن مارطة انزعجت من كونه لا يسمح لها مطلقا بأية مساهمة مادية، باعتبار ذلك من شروط الضيافة، فعلق مضيفا: "تعلم أخي بنيونس أن الفنان سفير بلده". هو ذا شفيق كما أعرفه دائما: صفاء روحي وكبرياء نادر.

هذا الحس الوطني، يتجسد عنده أيضا من خلال مشاركاته العديدة في العمل الجمعوي الموصول بالمجتمع المدني. أذكر - على سبيل المثال لا الحصر- تجربته الراقية مع نزيلات سجن سلا بتعاون مع جمعية جسور النسائية، وفي إطار برنامج مهرجان الرباط الدولي في بداية الألفية الثالثة، حيث تم عرض أعمال النزيلات "الفنانات"، مع إقامة حفل موسيقي لهن، مما مكنهن من استيعاد لحظات الحبور، ووضعهن أمام يقين إحساسهن بخروجهن الرمزي من السجن عن طريق ممارسة الفن.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

لا يمكن الحديث عن إنتاجات الفنان شفيق الزكاري، دون الإشارة إلى كتاباته النقدية التي تعود إلى العام 1986 مباشرة بعد عودته من فرنسا، قناعة منه بالأهمية الفكرية والتنظيرية في الفن من جهة، وبأهمية تطويع اللغة العربية لمواكبة الأدبيات المعاصرة المرتبطة بثقافة التشكيل والصورة بشكل عام من جهة أخرى. وبناء على تراكماته النقدية القيمة المنشورة في مختلف الجرائد والملاحق الثقافية والمجلات المغربية والعربية، يعتبر من صفوة نقاد الفن المغاربة المتخصصين الذين تمتلك كتاباتهم صفة المرجعية. صدر له: "قراءة في التشكيل المغربي الحديث" (ميديا غرب، 2005)، كما له قيد الطبع: "التشكيل المغربي بين الهوية والحداثة".

**الرباط، يوليوز 2012**

# شفيق الزكاري:

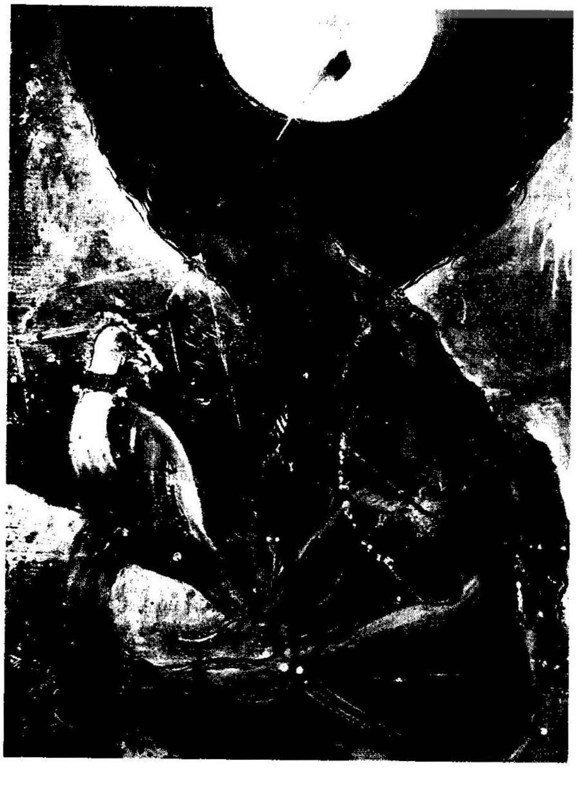
## ..المبدع المتعدد

ابراهيم الحيسن

### 1 - الناقد

المبدع الزميل شفيق الزكاري هو، بلا شك، واحد من النقاد الفنيين المتميزين بالمغرب، وذلك بالنظر إلى دقة خطابه النقدي ورصانته، إذ كثيرا ما يتقوّى ويتعزز بالمصادر والمراجع البصرية الضرورية التي تتكئ عليها مقارباته الجمالية. وقد تتبعتُ كتاباته النقدية منذ منتصف الثمانينات وتمثلتها باستمرار واكتشفت انتباهه المبكر لسؤال التأريخ للتجارب التشكيلية المغربية والعربية، وهي ميزة نادرة لا يتوفر عليها إلا النقاد المحترفون والمتمرسون، غير أن النشاط النقدي لدى الزميل الزكاري - وبالنظر إلى الكثير من الظروف وتجربة الغربة بإسبانيا- سرعان ما تقلص خلال فترة عابرة قبل أن يعود إلى الظهور بقوته المعهودة، حيث أغنى الصحف والمجلات المغربية والعربية بكثير من النصوص والمقاربات البصرية المتخصصة في النقد والتحليل التشكيلي.

هو، بلا شك، عنوانٌ لرحلة متوهّجة في فضاء الكتابة والنقد، ومنجزُه الجمالي الزاخر يجعل منه مبدعاً عضوياً حيوياً يتمتّع بحس نقدي نادر ضمن أعضاء جيله من النقاد الذين يبرقون وَهَجاً ويشعُون عطاءً وإنتاجاً.



### 2 - المصوّر

أما عن تجربته الصباغية، فإن اللوحات التي يبدعها الزكاري تظل تتميز -من الناحية التيماتية- بشخوص من طينة أخرى.. شخوص، مندفعة وأخرى متكوّمة حول نفسها لتبدو في هيئة أشكال آدمية مصاغة بطريقة إيحائية ينصهر فيها الاستلهام داخل وحدة الموضوع.. فالوجه والقناع والكرسي والطاولة والجسد.. مفردات تعبيرية أمسى الفنان يستعملها إلى جانب أخرى تختزل في رمزيتها جدلية الحياة / الحضور والموت / الغياب على أسندة مادوية مشبعة بتراكبات لونية وإشارات خطية متعجنة ذات نتوءات بارزة En relief..

ومن الأشياء التي تمنح شخوص الفنان الزكاري الحيوية المفترضة، تحكمه في التقنية التعبيرية ومعرفته الجيدة بأسرار المواد والأصباغ والحوامل. أضف إلى ذلك إدماجه للصور في بنية العمل الفني بأسلوب جمالي حداثي تلعب فيه الشاشة الحريرية دورا مهما ومركزيا وقد تمكن الزكاري خلال إقامته بالديار الإسبانية من نسج علاقات مهمة مع تشكيليين إسبان، رسامين ونحاتين، افتتنوا بفنه وإبداعه كما تبرهن ذلك المعارض المشتركة التي جمعته وإياهم خلال أكثر من مناسبة سجلت عودته القوية لتيمة الجسد في أبعاده التعبيرية والرمزية..

مع إضافة أساسية، هي أن المبدع شفيق الزكاري يعد من أبرز الفنانين المغاربة المتخصصين في فنون الطباعة والنسخ الفني، ولاسيما الطباعة الحريرية (السيريغرافيا) والحفر ببعض أجناسه التعبيرية.

### 3 - الإنسان / الصديق

الفنان الزكاري ليس إنساناً عادياً، إنه لا يُشْبِهُ أحداً ولا يُشْبِهُهُ أحدٌ. يقول أشياءَ عديدة تنطق بها مداخلاته ولوحاته وتَعُجُ بها نصوصه الإبداعية والنقدية الغزيرة. صديقٌ حميمي جالسته لمَرات متكرِّرة، في أمكنة وأزمنة كثيرة، بشمال المغرب كما بوسطه وجنوبه، واكتشفت بأنه فنان وناقد وصديق مثالي يعيش داخل جغرافيا ممزّقة لا حدود مرسومة تُسَيِّجُها، فكل الفضاءات التي يتردّد عليها تتلاءم مع أسئلته وقلقه ورهاناته وأحلامه، وأيضاً لـ"شغبه" الدائم مع الإبداع..

أما عن علاقتي بالزكاري كإنسان وكصديق حميم عَبَرْنَا معاً لحظات لا تُنسى، فهي وشمٌ في الذاكرة يلوح في السماء كشمس الأصيل ويتهادى مثل القمر المتلألئ في الليالي الحالكة. نسجنا أولى خيوط هذه العلاقة عبر الكتابة والمراسلة والتلفون، وتقوّت بلقاءات جميلة متتالية كثيراً ما تنتهي بالمبيت ببيته "الصغير" الذي ينبت وسط مدينة المحمدية وقد تحوّل إلى خيمة كبيرة تتسع لكل الزوار والأصدقاء..

كم تقاسمنا تجارب الكتابة وقلق الإبداع، وكم تجاذبنا أطراف الحديث حول قضايا رئيسية وأخرى هامشية، وكم تجوّلنا في معابر الحواديث اليومية التي لا تنتهي اكتشفت من خلالها موهبة أخرى يتفرّد بها الصديق شفيق تتمثل في قدرته العالية على التنكيت والتفكُه وخلق أجواء الدُعابة حتى في الظروف الصعبة والعصيبة..

وبالرغم من أن الانشغالات ومشاكل الحياة كثيراً ما باعدت لقاءاتنا، إلاّ أن اسم شفيق الزكاري يظل حاضراً فينا ومعنا.. في قلوبنا كما في وجداننا فناناً، موهوباً يفيض بالكثير من المعاني الإنسانية النبيلة..

**ابراهيم الحَيْسَن**

**طنطان: يوليوز** 2012.

# شفيق أو ديوجين "السعادة"

## المصطفى غزلاني

1 - يوجد لدى كل فنان تشكيلي عمل، على الأقل، يكون قد استنزل فيه موقفه من العالم؛ موقفه كإنسان يعيش بين الناس بعاطفة وأنانية، بنباهة وحكمة، بتهور وزلات.. موقفه كفنان في جدليته مع فناني العالم. قد لا ينتبه الفنان أنه في لحظة ذلك العمل قد أدرك فلتته التعبيرية إبداعيا، وأنه بلغ ضوء الكشف دون أن يفشي السريرة وأن يجهر بالفكرة. هكذا، يكون العمل حجة الفنان وحجة عليه، وكثيرا ما يختزله، فيكفي ذكر الواحد لنستحضر الآخر.

أجل، الفنان يتفادى الإقرار ليس لأنه لا يريد للمعني أن يأتي عاريا ومفضوحا فقط، بل، لأنه يخشى أن يمتد العري إلى داله ، إلى مرجعه ومن ثمة إلى كل ملفوظاته التشكيلية؛ إنه يخشى ذاك العري الذي يحول الأثر الفني إلى مجرد شعار .

2 - لكن، لماذا أتحدث عن السر التشكيلي وأنا لا أريد إلا بعض الكلام عن صديق قريب مني بأكثر من معنى !؟

ربما، لأن الصداقة عامة لا تستقيم إلا بأسرار، والأسرار لا تنفع إلا متى تعرت بين الصديقين فطفقا يواريانها عن العالم بنفس الحمية، بنفس التواطؤ.

ربما، لأن الحديث عن الصديق لا يستقيم إلا إذا امتلكنا سر الصداقة وامتلكنا معه رخصة الإفشاء.

لكن، عن أي سر وأي إفشاء أتحدث؟

إنه شفيق الزكاري وفقط !!

إنه الفنان التشكيلي المغربي المقيم بمدينة المحمدية والعائد مؤخرا من الديار الإسبانية .

إنه بشوش المحيى، واسع الجبين، كثيف الحاجبين، أصلع، قصير القامة، صلب البنية، أب لابنتين وولد وله زوجة صالحة..

رجل ذو ذاكرة بصرية قوية وغنية، ذو ثقافة تشكيلية يُعتد بها. هو رجل ذو نكتة وطرفة، خفيف المجالسة صاف، عميق الصداقة خالص..

ولكن، أين السر في هذا !؟ لا يوجد سر . إذن ، سأوقف الكلام عن الرجل ، وحري بي أن استغفر الله من هذه النميمة : أستغف...

3 - ولأن الدعوة وجهت لي كي أحكي، سأحكي شيئا ما أو عن شيء ما؛ شيئا قد لا يهمكم بالمرة وقد يهمكم تماما مثلما العلب والمأكولات، الأحجام والأوزان، المواد والدلالات، الفراغ والامتلاء..

سأحكي عن "القمامة" .

أداة ومكان في ذات الوقت. تنزع قيمتها بل واعتبارها الأقصى كلما اشتد ضيق الساكنة. ومهما اختلفت المواد، الأحجام، الأشكال والألوان... لن ينضاف مَدّ أو حرف إلى دلالة القمامة. ننشرح لفراغها .. لكن، هل تصلح للسكن؟ قال الصديق: إن الأمر ممكن .

وقال الفيلسوف : إن الأمر ممكن.

استرخى يستريح عند وصوله إلى آثينا في أحد مخازنها، فأثار انتباهه سر حياة فأرة رمادية، وهي تروح وتغدو بكل حرية ، تأكل ما تجد في طريقها، تنام أينما تشاء حسب رغبتها هي. فقال الفيلسوف في نفسه : إنها طريقة تسعفه في أن يظل حرا مكتفيا بذاته دونما انتماء إلى تواضعات هذه الحضارة ولا خضوع لإرادة

الأقوياء. فكان أن سكن برميلا ليحفظ لنفسه كامل الحريات في القول والرأي في الاستقرار والترحال.

البرميل قمامة حينما يعجز عن أداء وظيفته الأولى – عند
بني قومي. وقد تأخذ القمامة دورا آخر قبل مباشرة
وظيفتها الأصل..
كان برميل ديوجين، من قبل، حاوية لتخزين الحبوب...
كذلك، استحالت قمامات الحي إلى حاويات طحين في دُور
بعضهم. لم تعد قمامات بالمرة.

الأمر ممكن إذن. لكن، هل سكن القمامة تطهيرا لذاته أم تحصينا لها؟

4 - الفضاء أزرق غير صاف. الخط الأصفر المتقطع يسمح للآدمي بأن ينفلت من قبضة الدائرة التي ما فتئت تتحول، لحظة اكتمال حركته، إلى مربع؛ مربع مفضي إلى ثبات الحال، إلى فساد الحال..

القمامة وضع جاثم. وضع ما قبل الوضع. وضع مواز أبدا للوضع. وضع متعدد بتعدد تخمتنا. هي الإطار الذي يخص كل واحد ولا أحد يفخر بملكيته.

القمامة فكرة، فضاء، زمن، حاوية، قبر، كيس، نهر.. هي فقر، قهر، انهزام، ظلم، قلق.. القمامة هي كل شيء تمسه يد متعفنة بقصد مّا.

ينبغي التنبيه أنه لو أحدكم يسأل الصديق شفيق عن هذا الكلام، سيجيب، لا محالة، وهو يداري ضحكته الماكرة، في أفق أن يسوغ نكتة يختزل فيها سؤالك وجوابه. هذا، إذا لم ينفي بإيجاب فظيع: ممكن، ممكن... غير أن ما أريده هو شيء آخر تماما.

إنه يتحاشى إفشاء السريرة. كعادته، الصديق لا يفشي إلا أشباه السرائر.

5 - اللوحة نافذة قبل كل شيء. نافذة زرقاء، خضراء.. فيها يبدو الآدمي في حركة على أعنف حال. لكن في وجه من؟! ضد ماذا؟!

يبدو أنها ضد لا أحد، فقط، ضد العالم. لا شيء يؤكد الأمر، لا شيء ينفيه. يظل السر قائما: هل كان الآدمي وافدا إلى القمامة سكنا، أم هاربا منها ضجرا، أم مجرد سالك أودت به سوء نية جهة ما إلى هذا العبور الشاذ؟!

شفيق الزكاري لن ينبس ببنت شفه. بيدا أن عيناه تناوران معنى آخر من باب: أنا أتممت فعلتي كما يحلو لي، أما أنتم فلكم أن تتأولوا ما استطعتم... أو من باب: كيف تريدون مني أن أساعدكم على فك حسابكم الديمياطي هذا، وأنا أخرجت عملي من أحشائي..! مهلا، أقلت أحشائي؟

يبدو في النافذة الزرقاء آدمي محشو في علبة ما. يحاول الكائن الانعتاق عبر فدفدة من جناحين منفرجين عن آخرهما - ذراعين - وكأنها المرة الأخيرة، وما بعدها سوى السماء طلاقا أو القرار رسوبا. إنه آدمي في جناحي طائر كما تقول العرب في رجل اشتد غيضه.

ما أخرجت من أحشائك أنت – أنت الآدمي الأول - هو الذي وضعته في تلك الأحشاء - أنت الآدمي الثاني.

6 - ولأن الصداقة حشو موجب وكريم، اقتسمت معك وضعك - أنت الأول وأنت الثاني: القمامة!

مربع مسطح ببعدين وفي لون أخضر متسخ، من خلال يبدو جسد آدمي، جراء تعنيف ما، تظهر عليه تشوهات عضوية وقياسية.. الكل يروج في عمق أزرق لا يوحي بالطمأنينة ألبثة.

هي قمامة درب السعادة، كل دروب المدينة أو كل دروب الوطن.. بل، هي قمامة لا وجود لها لا في دفتر التحملات الخاص ب "تيكميد"، ولا في تعاريج وأزقة المحمدية..

أرى الصديق الآن قد اشبك أصابعه، مال برأسه قليلا إلى الأمام، يتربص.. ضاقت عيناه، داع سمعه،

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

التمع صلعه.. في جهة ما، تحت فروة الرأس كل منا يواري قمامته؛ يواريها احتسابا لاستعماله الخاص . هكذا، يقاس صفاؤنا بمدى امتلاء القمامة. إلا أنه قد يحصل، ذات لحظة، أن تفيض القمامة، فيعتكر الصفو وتلتبس الرؤية ، وفجأة يجد الأدمي نفسه عبارة عن درن ذاته، سلوكه، خوفه ووقته .. هنا، يتبدى للكائن، من بين الحلول الجذرية، أن يرمي بنفسه في القمامة، طبعا، ليس بغاية الإقامة فيها ، بل، لفجأة القبض على الإحساس بأن القمامة صارت خارج الذات.. الخلاص ممكن.

7 - اجتاز الأدمي القمامة . عاد شفيق من غربة إسبانيا.

كنا لمة في هيأة وداع أو مواساة. الكل كان يدرك أن في الأمر عطبا ما. أجمع الحضور على أن زمنه يليق للعودة لو كان يعيش خارج الوطن، وأبدا ليس للهجرة.

ران الصمت. أدرك شفيق وأدرك الباقون عمق مأساة ألاّ اختيار بين داخل غير رحب وخارج غير مرحّب.

8 - الآن، أدرك أن بعض الصديق هو من أسكن بعض الصديق في تلك القمامة تحت فروة الرأس. المعادلة ذات شبه مجهولين: يحكي للعالم قضيته مع العالم. يحكي قصته هو ككائن معاصر وكوقت مأزوم، إلا أنه متى ما يتخضب الذاتي بالصدق حد الزبى، تصير القصة إنسانية وليس غير. لا ينفع معها التأويل النفساني بالعودة إلى طفولة الفنان والرفس فيها بما لا يطاق من الطنين.

إزاء العمل الفني لا ينبغي البحث عن السر، بل، عن ضوئه، فقط عن ضوئه.

القمامة، إذن، ليست سرا هي ضوء سر. يتحنح شفيق ، تتوقد نظرته، تتكشف ابتسامته.. هو الآن مطمئن الطوية :

بلغ المعنى في حلة تشكيلية شفّافة التبطين.

9 - لكن، ما هي "القمامة"؟

لوحة في حقيقة الأمر في لونين أساسين؛ أزرق، براني المطمح، وأصفر جوّاني الميول، ثم وليدهما الأخضر حيث حكاية الأدمي: الصراع الأبدي بين الداخل والخارج.

"القمامة" عنوان عمل فني للفنان التشكيلي والناقد شفيق الزكاري، في جنس يجمع بين الكرافيك والصباغة ، متعدد التقنيات ، على الكارتون، من حجم 102 على 104 سنتمتر ، من انجاز الفنان وهو بالبلد الاسباني . قدمه بمناسبة معرض فردي كان له بقاعة محمد الفاسي، خلال شهر أكتوبر عام 2011، تحت إشراف وزارة الثقافة.

10 - قبل الانسحاب.

... أجل، كل تحقق إبداعي هو ضربة نرد كما قال الشاعر الناقد، والتأويل أيضا، لعبة نرد، قد نتحايل عن اللغة، عن المعنى، عن التركيب، عن التقنية... وقد لا نبلغ ما ينبغي قوله تحديدا.

ما هو الشيء الذي شدني إلى "القمامة" دون باقي أعمال الفنان المعروضة وغير المعروضة ؟

ربما، هي الأداة وعنف معناها.

ربما، فكرة حملها إلى العرض الفني والمجازفة في خدش الذوق "الأنيق" للمصنفين والمقتنين.

أو ربما لأنها الكلمة التي أخذت أفكاري في رحلة صيد، كما يقول الدادائي.

أجل، أي عمل إبداعي بدون رهان فلسفي هو مجرد ديكور.

أي صداقة بدون رهان إنساني مجرد نفاق.

أعرف أنه حان وقت السكات، إلا أني أشعر أني لم أقل لك صديقي أن....

**المحمدية:** 11 أكتوبر 2012

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

# الكتابة والطريق

## اتحاد كتاب المغرب يصدر 12 كتيبا إبداعيا للأطفال

**عبدالإله المويسي**

في خطوة هي الأولى من نوعها، أصدر اتحاد كتاب المغرب 12 كتيبا إبداعيا، تتغيا إشاعة ثقافة الطريق في صفوف القراء الأطفال، من تلاميذ المؤسسات التعليمية بالمغرب. وقد جاءت هذه الإصدارات كثمرة أولى لاتفاقية أولى، كان المكتب التنفيذي للاتحاد قد أبرمها مع اللجنة الوطنية للوقاية من حوادث السير، التابعة لوزارة التجهيز والنقل، قبل أن يوقع اتفاقية ثانية مع الهيئة المذكورة، ستمتد على مدى الثلاث سنوات المقبلة.

والأكيد أن هذه الخطوة اللافتة تستبطن العديد من الرسائل والدلالات الأدبية والثقافية يهمنا أن نستجلي بعضها في هذه القراءة التقديمية.

### الدلالة الأدبية

تتجلى أهمية هذه الإصدارات، من الناحية الأدبية، في الاستراتيجية الجديدة للاتحاد، التي تتغيا إشاعة ثقافة الطريق من داخل الأجناس الأدبية، ودمج إحالاتها التثقيفية بالعوالم السحرية والمتخيلات الأسرة التي يصنعها الأدب، لتتحول بذلك من مجرد تعليمات تلقينية جافة إلى أحاسيس وقيم حية وخصبة، يتشربها المتلقي/الطفل مع الآثار النفسية والاجتماعية التي ستخلفها لديه، مقترنة بشخوص وفضاءات ووقائع يؤسسها المحكي.

وكما هو معلوم في الأدبيات النفسية، فإن الأطفال أكثر تأثرا بالمحكيات وأكثر انشدادا إليها، بقدرتها الخارقة على أسطرة الواقع وربطه بالعجائبي. وهذا ما جعل الانشغال ينصب على صياغة مضامين ثقافة الطريق من داخل الصوغ النثري، متمثلا أساسا في القصة القصيرة والمسرحية والحكاية، وبالدلالة السردية المرئية (الرسوم المصاحبة).

وهكذا، جاءت هذه الإصدارات لكتاب مغاربة، معروفين بكتاباتهم للأطفال، موزعة بين 4 قصص قصيرة، و4 مسرحيات، و4 حكايات، محفوفة برسومات ناطقة بلغة الإشارات والتلميحات. وهي كالتالي:

### قصص وحكايات:

- "مدينة صغيرة" للكاتب مبارك ربيع.
- "درس" للكاتب عزالدين التازي.
- "الأرنب الطائش" للكاتب عبد الرحيم مؤدن.
- "الخيمة المضيئة" للكاتب محمد الهرادي.
- "حكاية طفل استطاع" للكاتب محمد صوف.
- "بهلوان الحي" للكاتب العربي بنجلون.
- "لماذا بكى عثمان" للكاتب محمد سعيد سوسان.
- "مع السلامة يا سلامة" للكاتب أحمد واحمان.

مسرحيات:

- "رفعت الجلسة" للكاتب عبد المجيد شكير.
- "الأرنب والسلحفاة" للكاتب أنور المرتجي.
- "ربيعة والأخضر" للكاتب مصطفى قيمي.
- "الإشارة حمراء... انتباه" للكاتب أحمد السبياع.

الرسوم (الحكي المرئي):

- "ستة رسومات" للرسام المغربي أحمد البهلولي.
- "ستة رسومات" للرسام المغربي عبد الله درقاوي.

ولقداستطاعت هذه النصوص أن تستثمر على نحو إيجابي خصوصية الشخصية المغربية المتعددة ثقافيا، في تعاطيها مع متحولات مجتمعها، وصراعها مع أقدارها اليومية. ويمكن رصد ذلك من خلال ما المؤشرات التالية:

- حضور دلالات فضائية غنية، تعكس خريطة التحرك المكاني للشخصية (داخل بيت الأسرة 4 نصوص - داخل مؤسسات عمومية / محكمة، مدرسة، مؤسسة تعليم السياقة 3 نصوص -الشارع العام3 نصوص - المنتزهات2 نصوص ).
- حضور دلالات الزمان التي تموضع حركات فعل التعاطي مع سيرورة الظاهرة في تعاقبها الدياكروني والسانكروني ( الليل، النهار، زمن الحلم، زمن التذكر، زمن الاستراحة....)
- حضور دلالات المستويات الفكرية التي تعكس تفاوتات الوعي في التعاطي مع الظواهر المستحدثة في المجتمع المغربي (المرأة - الطفل - الشيخ -البدوي - المتحضر - المعاق - المغفل -المحافظ - الحداثي...).
- حضور دلالات الوضعيات النفسية التي تعكس حالات التموضع النفسي في التعاطي مع الظواهر (اللعب، الحلم، الدراسة، التجول، التمثيل، التذاكي، الاحتيال... ).
- حضور دلالات المضمون المحكي المؤسطر الذي ينحو منحى شد المتلقي، عبر حكايات تمتح من الأسطوري الخرافي، والواقعي الاجتماعي، والمحكي الشعبي....

إن السياق الأدبي لهذه النصوص يظل حاضرا بقوة يطبع متنها ويغديه عبر لغة انزياحية، تضطلع بمهمة تجميل المعنى والارتقاء به، وعبر تعدد حواري يعكس تعدد الأصوات والسجلات الاجتماعية، وعبر تقنية واصفة تدمج المتلقي بقوة بالشخصيات والأزمنة والأمكنة والحالات النفسية.

إن الأدب سيظل باستمرار الآلية الأكثر حظوظا في صياغة وجدانات الأمم، وفي صياغة سلوكياتها، وأنماط تفكيرها. وتأطير ثقافاتها، ينبض بالحياة، وينبض فيها.

وإذا كانت استراتيجيات متعددة قد عجزت في تحويل ثقافة الطريق إلى مسلكيات اجتماعية، فإن الأدب، بما هو تمثل راق للحياة، يبقى الأقرب إلى جعل الناس ينخرطون في صراع داخلي، وهم يخوضون حيواتهم، بين ما هم عليه، وما تقترحه عليه الثقافة من تغيير للسلوك.

## الدلالة الثقافية

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

لا تنحصر دلالة إصدارات اتحاد كتاب المغرب الموجهة لإشاعة ثقافة الطريق فيما انطوت عليه من بنيات جمالية تختزنها داخل نصوصها، وإنما تتعداه إلى دلالات أكثر عمقا تتمثل أساسا فيما تؤشر عليه ثقافيا من دلالات، نمثل لها بما يلي:

- إن اتحاد كتاب المغرب يشكل بهذه المبادرة انعطافة تاريخية في مساره، بإيلاء جزء مهم من تدبيره الثقافي إلى الطفولة، هذه الفئه الحاسمة في حياتنا وفي حياة المجتمع، لأنها تشكل أفقه المستقبلي. وأقصد هنا التوجه إلى مخاطبتها مباشرة عبر نصوص مخصصة لها.
- إن هذه المبادرة تؤشر على إنهاء مرحلة تسطيح بعض المعاني الثقافية التي لم تكن تندرج ضمن الأوليات من قبل. وهكذا، غدت ثقافة الطريق تشكل هما وانشغالا لا يقل أهمية عن الانشغال بالأسئلة الفلسفية والفكرية.
- إن عالم الطفولة يشكل بؤرة جوهرية في اهتمامات المثقف المغربي، يساجلها، يسائلها، يندمج بها، يتخذها آلية استرجاعية يعيد بها إنتاج نفسه وإنتاج غيره.

- إن المبادرة تسعى إلى تقليص الفجوات بين المؤسسات الوطنية على مختلف وظائفها التي قد تبدو متباعدة (اتحاد كتاب المغرب ووزارة التجهيز والنقل على سبيل المثال).

- إن ارتباط هذه الإصدارات بأسماء بارزة في عالم الكتابة (مبارك ربيع، عبد المجيد شكير، عز الدين التازي، محمد الهرادي، أنور المرتجي، محمد صوف، عبدالرحيم المودن، العربي بنجلون، محمد سعيد سوسان، مصطفى قيمي، أحمد السبياع، أحمد واحمان)، يحيل على تحول مفصلي في مسار المثقف المغربي الذي لم يعد يعني له المجد الأدبي مرتهنا بالأعمال الكبيرة المستوحية للمعاني المتعالية.

- إن هذه الإصدارات ستعمل على ربط وتمتين علاقة الأجيال الصاعدة (الطفولة) بالمؤسسات الثقافية الوطنية وعلى رأسها مؤسسة اتحاد كتاب المغرب التي كانت تبدو وكأنها تجعل مساحات تتسع بينها وبين شرائح متعددة من المجتمع المغربي.

إصدارات بهذه الدلالات الأدبية والثقافية تدفع إلى تهنئة كل من ساهم في صنع هذا اللحظة التواصلية الثقافية البانية.

المؤتمر الوطني الثامن عشر
لاتحاد كتاب المغرب

خمس الحضور قافي
2011 1961

نحو تعاقد ثقافي متجدد

الرباط، الجمعة والسبت: 7 - 8 شتنبر 2012

احتضنت مدينة الرباط، بتاريخ 7 و 8 سبتمبر 2012، فعاليات المؤتمر الوطني الثامن عشر لاتحاد كتاب المغرب، في مناخ تضامني إيجابي، انتصر لمبادئ الحوار الديمقراطي بين مكوناته من الكتاب والمبدعين، وفي ظل التفاف إعلامي وطني، تميزت به جلسته الافتتاحية التي استحضرت مسار الاتحاد خلال خمسين عاماً من الحضور الفاعل، وكرمت عدداً من الرواد المؤسسين للمنظمة.

وقد أكد المؤتمرون، في نقاشاتهم، الأهمية الحيوية لاستمرار عملهم في إطار اتحاد كتاب المغرب، وذلك لحفظ ذاكرته النضالية والوفاء لقيمه ومواقفه ومبادئه، القائمة على الاتحاد والتمسك بالالتزامات الثقافية والأخلاقية التي ينص عليها ميثاق الاتحاد.

وثمن المؤتمرون الحراك الاجتماعي الديمقراطي، والتجاوب الرسمي مع مطالبه المشروعة، خاصة المرتبطة بالإصلاحات الدستورية، مطالبين بمواصلة صون مكتسباتها، في أفق تعميق الإصلاح ومحاربة الفساد والريع وضمان التنزيل الديمقراطي السليم للدستور، والإسراع بتنزيل الفصل الخاص منه بإحداث «المجلس الوطني للغات والثقافة المغربية»، وتطبيق قانون أكاديمية اللغة العربية.

وجدد المؤتمرون انخراطهم في معركة الوطن المقدسة من أجل الدفاع عن الوحدة الترابية، مشددين على الأهمية الاستراتيجية لوحدة المغرب العربي، معتبرين أن فتح الحدود مع الشقيقة الجزائر ضرورة ملحة ومستعجلة. كما أن المؤتمرين يعتبرون استمرار احتلال الجارة الإسبانية لثغورنا الشمالية وضعاً استعمارياً، يؤثر سلباً على علاقات الجوار التاريخية، ويعطل المصالح المشتركة بين البلدين، في ظرفية عالمية موسومة بالتحولات الجذرية.

وعلى الصعيد العربي، أكد المؤتمرون على:

- التضامن المطلق مع المطالب المشروعة للشعب الفلسطيني، وحقه في تحرير أراضيه المحتلة، ورفع كل أشكال الحصار والاستيطان، وضمان حق العودة للاجئين، واعتبار القدس عاصمة موحدة للدولة الفلسطينية؛

- تحية نضالات وتضحيات الشعوب العربية، في سبيل استعادة كرامتها وحقوقها المهدورة وإسقاط رموز الاستبداد والفساد.

كما استحضر المؤتمرون، من جهة أخرى، المسألة الثقافية، مؤكدين أهمية ترسيخ البعد الوطني والتحرري والتقدمي للثقافة المغربية، بما يتطلبه ذلك من حفاظ على الذاكرة والخصوصية، ووعي بالحاجة الملحة إلى تقوية حضور الثقافة بمختلف مكوناتها ودمجها في منظومة التربية والتعليم، والإعلام، والحياة العامة، مع الإيمان العميق بأن الشخصية الثقافية المغربية تقوم على روافد التنوع والاختلاف.

وقد جدد المؤتمرون، بوجه خاص، في هذه المحطة المصيرية، مطالبهم بخصوص مسألة الوضع الاعتباري للكتاب والمبدعين والمثقفين المغاربة، وحماية حقوقهم وحرياتهم في الرأي والتعبير والابتكار، ودعم الكتاب، طبعاً، ونشراً وتوزيعاً، وتداولاً... والعمل على إشاعة صورة المغرب في المحافل العربية والعالمية.

# المكتب التنفيذي الجديد لاتحاد كتاب المغرب

## يوزع المهام بين أعضائه بشيشاوة

بنجاح المؤتمر الوطني الثامن عشر لاتحاد كتاب المغرب، تعيد هذه المنظمة نسائم الثقة والأمل إلى كل المنتسبين لهذا البيت الرمزي، الذي يستمد جذوره المتينة من تربة ثقافية أصيلة، بذورها هي الديموقراطية والحرية والاستقلالية والتعددية والاختلاف، ولعلها كانت أبرز انتظارات الكتاب المغاربة، الذين احتفوا بالذكرى الذهبية لبناء أعمدة هذا السقف الذي تستظل تحت أفيائه أجيال متعاقبة، من مبدعين وأدباء ومفكرين، يصوغون مسارات المغرب الديموقراطي الحداثي بكل أطيافه المتنوعة، وبشتى تعبيراته ومرجعياته، التي تفتح شرفات رحبة على آفاق لامتناهية من أجل النضال المتواصل لتثبيت مكانة الكاتب الاعتبارية في خضم تحولات مجتمعية متحفزة، ومتغيرات سياسية تشي بربيع ديموقراطي يورق في كل أركان الجغرافيا العربية، من الماء إلى الماء.

تعاقدات ثقافية جديدة ارتسمت أيام انعقاد المؤتمر الوطني الثامن عشر، حينما علا صوت الديموقراطية في ضبط بوصلة الكتاب المغاربة وإعمال المساطير والقوانين ليس إلا، لتشكيل ملامح الهياكل التنظيمية المنبثقة عن الإرادة الجماعية للمؤتمرين بمحض إرادتهم واختياراتهم وقناعاتهم، دون وصاية إيديولوجية ضيقة تعاند عقارب الزمن العربي الجديد.

حضور نوعي استثنائي للمرأة المبدعة في تاريخ مؤتمرات اتحاد كتاب المغرب، توج بتمييز إيجابي ممهور برسائل لا تحتاج في طيها إلى كثير قراءة وتأمل، وتترجمها النسبة المأوية المرتفعة (30 في المائة) كتمثيلية للمرأة الكاتبة في تدبير شؤون المنظمة.

ذات الرهانات الكبرى جسدها الحضور القوي لجيل شاب من الكتاب يمثلون أطراف المغرب وفروع الاتحاد العديدة.

لحظات باهرة أخرى لم تخطئها العين، حين التأم رواد وعمداء هذه المؤسسة في استذكارات تعيد إلى الأذهان البدايات الجنينية لإرساء الأركان الحصينة لهذا البيت المنيع عن كل الهزات والعواصف، مهما تبدلت الأحوال وتغيرت الفصول والمواسم، فالثقافة هي نسغ الحياة وإكسيرها، وهي الحافز الأساس لولوج مدارج تنمية الإنسان.

وعلى ذات المنحى ونفس المرامي والأهداف، كانت الجلسة الختامية برئاسة حكيمة ومتمرسة للشاعر ورئيس الاتحاد الأسبق الأستاذ عبد الرفيع جواهري، الذي ائتمنه أعضاء الاتحاد على صون أشغال المؤتمر الوطني الثامن عشر من كل المزالق والمنعرجات في هذا الموعد التاريخي الحاسم، لرسو سفينة اتحاد كتاب المغرب على المرفأ الآمن.

روح الفريق وصوت الجماعة عنوان جديد لحفظ ذاكرة الاتحاد ومنظومة قيمه الفكرية النبيلة.

الخطو يتسارع مع جيل جديد بآفاق أخرى مغايرة، لكنها متواصلة الجسور، نحو استشرافات بعيون سعتها الحلم والأمل، إذ بعد انتخاب الأستاذ عبد الرحيم العلام رئيسا للاتحاد في المؤتمر الأخير، ارتأى المكتب التنفيذي الجديد الإلتئام، في أول اجتماع له، بمدينة شيشاوة الصامدة، من منطلق إعادة الاعتبار للهامش الثقافي وتأكيد رغبة المكتب التنفيذي الجديد في ترسيخ حضور الاتحاد جهويا، كسابقة في تاريخ هذه المنظمة.

وقبل الشروع في توزيع المهام بين أعضاء المكتب التنفيذي، استحضر هذا الأخير باطمئنان وتفاؤل، المناخ الديموقراطي العام الذي ساد أشغال المؤتمر الأخير، وإصرار الكتاب المغاربة على الالتفاف حول منظمتهم العتيدة وكسب رهاناتها الأساسية، معلنين عن بعض العناوين الكبرى في أجندة العمل الواعدة في مستقبل الأيام الآتية.

وهكذا تم، في جو من التآخي والانسجام والتوافق، توزيع المهام بين أعضائه، على الشكل التالي:

- نائب الرئيس: إدريس الملياني.
- نائب الرئيس: عبد الدين حمروش.
- الكاتب العام: سعيد كوبريت.
- نائب الكاتب العام ومكلف بالإعلام والنشر والتواصل: مصطفى لغتيري.
- أمينة مالية الاتحاد: وداد بنموسى.
- مستشارة مكلفة بالمرأة الكاتبة: ليلى الشافعي.
- مستشارة مكلفة بإبداعات الشباب: أمينة المريني.
- مستشار مكلف بالفروع والعلاقات مع الهيئات المماثلة بالخارج: يحيى عمارة.
- مستشار مكلف بالعلاقات العامة والمجتمع المدني: عبد المجيد شكير.
- مستشارة مكلفة بتنسيق المهرجانات والملتقيات: فاطمة الزهراء بنيس.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

# ميثاق شرف داخلي للمكتب التنفيذي لاتحاد كتاب المغرب

## من أجل الاتحاد ومستقبله

لقد مثَّل المؤتمر الوطني الثامن عشر لاتحاد كتاب المغرب، حدثا ثقافيا وتنظيميا فارقا، بالنسبة لاستمرارية الاتحاد، بوصفه منظمة ثقافية فاعلة في محيطيها المغربي والعربي . فرغم الأجواء التي رافقت أشغاله، يمكن القول إن الاتحاد قد نجح في تخطي مختلف الصعوبات التنظيمية التي كادت أن تودي به نحو مصير غامض.

وبانتخاب أجهزة جديدة لتدبير شؤون منظمتنا انتخابا ديمقراطيا وشفافا ومستقلا، تكون أبواب الأمل قد انشرعت من جديد أمام منظمتنا العتيدة، بما من شأنه أن يعيد لاتحاد كتاب المغرب وهجه التاريخي والرمزي، بالنظر إلى دوره الأساسي والفعال في بناء ثقافة وطنية، حداثية وديمقراطية. من ثم، فإن نجاح مؤتمرنا، بما واكب أحداثه من نقاش مستفيض وصراع وتوتر وانتقادات ومتابعات إعلامية واسعة، وبما تمخض عن أشغاله من قرارات ومواقف ومكتسبات جديدة، لهو العنوان الأبرز للمرحلة الجديدة من عمر الاتحاد.

وأمام بشائر التفاؤل المحلِّقة، يتطلب الاتحاد من كل أعضائه الالتفاف حوله، إيمانا بالأدوار التي يمكن أن يضطلع بها مستقبلا، خدمة للثقافة المغربية، حضورا وإشعاعا. ولأن المكتب التنفيذي يقع من القلب، بالنسبة لهيكل الاتحاد، فإن الحاجة تزداد إلى التفاف جميع أعضائه، وتعاونهم وتضامنهم في ما بينهم.

إن تجربة الاتحاد السابقة، بما شهدته من سوء فهم تنظيمي، وبما آلت إليه من مشاحنات شخصية، لمن شأنها أن تعيدنا إلى تأمل الهدف النبيل من وجود الاتحاد، ألا وهو خدمة ثقافة الاختلاف والتعدد، وثقافة الحداثة والديمقراطية. ولعل أكبر تحد لهذه الثقافة، يكمن في مدى التزام أخلاق الاختلاف، في إطار ما يغني تجربة الاتحاد اقتراحا وتنظيما.

إن ثقافة الاختلاف المُبدِعة، تستوجب المشاركة الفاعلة المتضامنة من قبيل جميع أعضائه. ولأن الديمقراطية كانت الأساس، في تمثيلية الإخوة داخل المكتب التنفيذي، فإن المطلوب اليوم هو تسييد روح الديمقراطية في تدبير سياسة الاتحاد الثقافية على مدى السنوات الثلاث القادمة، إذ بالإنصات والحوار والتسامح، يمكن تحقيق التوافق المرجو لضمان فاعلية أعضاء الاتحاد واستمراريتها.

إن ما يجمع أعضاء الاتحاد، لا يعدو أن يكون هدفا تطوعيا نبيلا. ومادامت التضحية هي العنوان الأبرز لذلك، فإن كل الجهود ينبغي أن تُحَصَّل، خدمة للهاجس الثقافي قبل أي شيء آخر. إن الاتحاد مؤسسة ثقافية بامتياز، في أصل وجودها، بما يعني تعطيل كل الأجندات الأخرى، الحزبية والشخصية على وجه الخصوص، إذ لا مجال لأن يعلو صوت فوق الصوت الثقافي، بما يحيل إليه من استقلالية وروح نقدية تجاه كافة الأطراف.

من جهه أخرى، يبدو ضروريا التذكير بوجوب رفع التحدي: تحدي الاختلاف المُدمِّر. فبالنظر إلى التجربة المريرة السابقة، لم يعد في وسع الاتحاد تحمل أي سوء فهم جديد. وهكذا، ولاستدامة أجواء الأمل في مستقبل الاتحاد، تدعو الحاجة إلى التحلي بروح المسؤولية، والتجرد من النزوعات الشخصية.

إن الاتحاد، بيتنا الرمزي، ملك للجميع، لمن راحوا ولمن أتوا ولمن سيأتون. إنه أمانة في عنق أعضائه، خصوصا التنفيذيين منهم، إلى أن تحين لحظة المحاسبة في المؤتمر الوطني التاسع عشر. ولذلك، لا سبيل إلا إلى التوافق، بعيدا عن الصراعات الشخصية والمصالح الفردية الضيقة العابرة. إن العمل الثقافي، لمن أبرز الأعمال التي تبرز فيها أهمية التطوع ونكران الذات والتضحية.

إن الحرية، بما تعنيه من اقتراح واختيار، هي المنطلق في أي عمل، خصوصا حين يكون ثقافيا. إلا أن الالتزام، بما يعنيه من تجسيد رؤى وتنفيذ برامج، يبقى المعنى الأكبر لتلك الروح الجماعية السيِّدة.. التي نسميها الاتحاد. إن مجرد الانتساب إليها، إلى أفقها الحداثي- العقلاني، لمن شأنه أن ينبهنا إلى طبيعة المسؤولية الملقاة على عاتقنا.

وإلى أن ينعقد المؤتمر المقبل، نتعاهد على ضمان جذوة الاتحاد الثقافية، مشتعلة مضيئة في سماء مغربنا الثقافي. ليس من همنا غير الوفاء لقيم منظمتنا وللمبادئ الكبرى التي تأسست عليها، وأيضا خدمة اتحادنا وثقافتنا الوطنية، في أبعادها الحداثية والديمقراطية والتنويرية، بمنأى عن كل تعصب، تكون ردة فعله غضبا سريعا، أو استقالة غير مبررة، أو إحراجا في الإعلام، أو أي رد فعل قد يدخل الاتحاد في أفق خمسينية جديدة، لا نتوخاها مظلمة. لقد بدأنا العمل جماعيا، وفي انسجام تام، ونتعهد بإنهائه جماعيا وبالانسجام نفسه.. معضدا بقيم التفاهم والتعاون والتسامح.

هذا هو ميثاق الشرف الداخلي الذي يجمع بيننا.. خدمة لاستمرارية الاتحاد، ووفاء لأهدافه الثقافية والإنسانية النبيلة.

الرباط، في 21 شتنبر 2012

وافق عليه ووقعه أعضاء المكتب التنفيذي لاتحاد كتاب المغرب.

# أنشطة المكتب التنفيذي لاتحاد كتاب المغرب

## شتنبر 2012 - ماي 2013

- السيد وزير الثقافة، الأستاذ محمد الأمين الصبيحي، يستقبل أعضاء المكتب التنفيذي لاتحاد كتاب المغرب، وذلك بتاريخ 12 شتنبر 2012 بمكتبه، بمقر الوزارة بالرباط.
- السيد وزير الاتصال الناطق الرسمي باسم الحكومة، الأستاذ مصطفى الخلفي، يستقبل أعضاء المكتب التنفيذي لاتحاد كتاب المغرب، وذلك بتاريخ 21 شتنبر 2012 بمقر الوزارة بالرباط.
- السيد وزير التجهيز والنقل، الأستاذ عزيز رباح، يستقبل وفدا عن المكتب التنفيذي لاتحاد كتاب المغرب، وذلك بتاريخ 5 أكتوبر 2012 بمكتبه، بمقر الوزارة بالرباط.
- السيد الرئيس المنتدب لمؤسسة ومعهد صندوق الإيداع والتدبير، الأستاذ امحمد كرين، يستقبل وفدا عن المكتب التنفيذي لاتحاد كتاب المغرب، وذلك بتاريخ 15 أكتوبر 2012 بمكتبه، بمقر المؤسسة، بالرباط.
- استقبال السيد الكاتب الأول للاتحاد الاشتراكي للقوات الشعبية، الأستاذ عبد الواحد الراضي، لوفد من المكتب التنفيذي للاتحاد، بتاريخ 16 أكتوبر 2012 بمقر الحزب بالرباط.
- استقبال السيد رئيس تحرير جريدة "الاتحاد الاشتراكي" لوفد من المكتب التنفيذي لاتحاد كتاب المغرب، بتاريخ 27 أكتوبر 2012، بالمحمدية.
- اتحاد كتاب المغرب يوقع اتفاقية تعاون وشراكة مع اتحاد كتاب الصين، بتاريخ 28 أكتوبر 2012، بالمكتبة الوطنية للمملكة المغربية، بالرباط.
- السيد المدير العام للمكتب الوطني للسكك الحديدية، الأستاذ محمد ربيع لخليع، يستقبل وفدا عن المكتب التنفيذي لاتحاد كتاب المغرب، بمقر المكتب بالرباط.
- السيد الكاتب الدائم للجنة الوطنية للوقاية من حوادث السير، الأستاذ بناصر بلعجول، يستقبل وفدا عن المكتب التنفيذي لاتحاد كتاب المغرب، وذلك بتاريخ 9 أكتوبر 2012، بمقر اللجنة بالرباط.
- السيد وزير الأوقاف والشؤون الإسلامية، الأستاذ أحمد التوفيق، يستقبل رئيس اتحاد كتاب المغرب، الأستاذ عبد الرحيم العلام، وذلك يوم الثلاثاء 9 أكتوبر 2012، بمكتبه، بمقر الوزارة بالرباط.
- اتحاد كتاب المغرب يوقع تفاهم وتعاون مع جمعية الصحافة الأسيوية، وذلك بتاريخ فاتح نونبر 2012، بكوريا الجنوبية .

- اتحاد كتاب المغرب يوقع اتفاقية تعاون ثقافي مع الجمعية العمانية للأدباء والكتاب العمانيين، ومع رابطة الكتاب الأردنيين، وذلك بتاريخ 14 نونبر 2012، بمكتبة الإسكندرية، بالاسكندرية.
- اتحاد كتاب المغرب يتضامن مع غزة ويدين العدوان الصهيوني على الشعب الفلسطيني.
- وفد عن المكتب التنفيذي لاتحاد كتاب المغرب يزور الأديبين المغربيين الكبيرين محمد الصباغ ومحمد الميموني، في إطار زيارات معايدة لأدباء ومبدعين أسهموا في صياغة ملمح الثقافة المغربية في مجراها المتحفز نحو التحديث والتجديد، واسترشدوا بفكر التحرير والتنوير، هي لمسة وفاء، ولحظة دفء صادقة استشعر نبل معانيها وبلاغة معانيها جيل الرواد المؤسسين لبيت الاتحاد، الحافظين، بتواتر المسارات وتمايز التجارب، لوهج قيم هذه المنظمة الثقافية العريقة.
- السيد مدير المركز السينمائي المغربي، الأستاذ نور الدين الصايل يستقبل وفدا من المكتب التنفيذي لاتحاد كتاب المغرب، وذلك يوم الثلاثاء 27 نونبر 2012، بمكتبه، بمقر المركز بالرباط.
- اتحاد كتاب المغرب يحدث لجنة لإعداد «التقرير الوطني السنوي للتأليف والنشر»، وذلك انسجاما مع الأدوار النقدية التي يضطلع بها الاتحاد في المرحلة الجديدة.
- السيد وزير الشباب والرياضة، الأستاذ محمد أوزين، يستقبل وفدا عن المكتب التنفيذي لاتحاد كتاب المغرب وذلك يوم الجمعة 7 دجنبر 2012، بمكتبه، بمقر الوزارة بالرباط.
- شارك اتحاد كتاب المغرب، ممثلا بنائب رئيس الاتحاد عبد الدين حمروش، في مؤتمر إعادة إحياء اتحاد كتاب أفريقيا وآسيا، الذي انعقد في القاهرة ما بين 08 و10 دجنبر من السنة الجارية. وقد تمكن اتحاد كتاب المغرب، بفعل حيويته التنظيمية الجديدة، من الحصول على عضوية المكتب الدائم لاتحاد كتاب أفريقيا وآسيا، إلى جانب اتحادات أخرى لكل من مصر وروسيا والهند والفيتنام وزيمبابوي والأردن.

- رئيس الحكومة، الأستاذ عبد الإله بنكيران، يستقبل أعضاء المكتب التنفيذي لاتحاد كتاب المغرب، بمعية نخبة من رجالات الفكر والآداب ببلادنا، بتعدد مرجعياتهم وأجيالهم وتجاربهم، وذلك يوم الأربعاء 19 دجنبر 2012، بمقر رئاسة الحكومة، بالرباط.
- اتحاد كتاب المغرب يشارك في اجتماع المكتب الدائم للاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، في الفترة من 22 إلى 25 دجنبر، بالمنامة بمملكة البحرين، وينتخب مساعدا للأمين العام للاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، مكلفا باتحادات الكتاب المغاربيين، كما أسندت له مسؤولية مكتب البحوث والدراسات، فيما وافق المؤتمرون على أن يستضيف المغرب الدورة المقبلة لاجتماع المكتب الدائم للاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، في شهر يونيو 2014. كما أقر المؤتمرون مقترح اتحاد كتاب المغرب القاضي بتخصيص مكافأة مالية للفائز بجائزة القدس لهذه الدورة، الشاعر العربي حميد سعيد.

هذا، وتميزت فعاليات المؤتمر المذكور بتنظيم أنشطة موازية، من بينها إقامة أمسية شعرية عربية، شارك فيها من المغرب، الشاعر إدريس الملياني.

- اتحاد كتاب المغرب يوقع اتفاقية تعاون ثقافي مع اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، وذلك بتاريخ 27 دجنبر 2012، بالشارقة، بالإمارات العربية المتحدة.
- اتحاد كتاب المغرب يعلن عن فتح باب الترشيح لجائزة اتحاد كتاب المغرب للأدباء الشباب (دورة الشاعر أحمد الجوماري 2012) أمام الأدباء المغاربة الشباب، لتقديم أعمالهم في مجالات الكتابة التالية : المجموعة الشعرية المجموعة القصصية، الرواية، المسرحية، أدب الأطفال، النقد الأدبي، كتابة السيناريو.

- اجتماع اللجنة التحضيرية للمناظرة الوطنية حول الثقافة المغربية التي يعتزم اتحاد كتاب المغرب تنظيمها ربيع السنة الجارية، بدعم من وزارة الثقافة، وذلك يوم السبت 12 يناير 2013، بمدينة إفران، بمشاركة فاعلين في الحقل الثقافي، من مفكرين وباحثين ولغويين ومبدعين وفنانين ومؤسساتيين ومنتمين للمجتمع المدني والقطاع الخاص.
- السيد وزير الاقتصاد والمالية، الأستاذ نزار بركة، يستقبل وفدا عن المكتب التنفيذي لاتحاد كتاب المغرب، وذلك يوم الخميس31 يناير 2013، بمكتبه، بمقر الوزارة بالرباط
- السيد مدير التواصل باتصالات المغرب، الأستاذ محمد أشبال، يستقبل وفدا عن المكتب التنفيذي لاتحاد كتاب المغرب، بتاريخ 7 فبراير 2013 بمكتبه، بمقر مركز الاتصالات، بالرباط.
- بيان مشترك لاتحاد كتاب المغرب والنقابة الوطنية للصحافة المغربية يدينان بشدة اغتيال الشهيد والمناضل التونسي شكري بلعيد.
- مركز الدراسات والأبحاث الإنسانية - مدى- واتحاد كتاب المغرب، ينظمان منتدى ثقافيا وفكريا في موضوع: "واقع اللغة والثقافة بالمغرب"، بتاريخ 9 فبراير 2013، بالدار البيضاء.
- اتحاد كتاب المغرب واللجنة الوطنية للوقاية من حوادث السير يوقعان اتفاقية إطار ويحتفيان بإصدارات الاتحاد الموجهة للأطفال، بمناسبة اليوم الوطني للسلامة الطرقية، بالرباط (18 فبراير 2013).
- شارك اتحاد كتاب المغرب في يوم دراسي، نظمه مجلس المستشارين، في موضوع: «المواطنة والسلوك المدني»، وذلك بتاريخ 27 فبراير، بمقر المجلس، بالرباط.
- السيد مدير المكتبة الوطنية للمملكة المغربية، الأستاذ إدريس خروز، يستقبل رئيس اتحاد كتاب المغرب، عبد الرحيم العلام، بتاريخ 15 مارس 2013 بمكتبه، بمقر المكتبة، بالرباط.
- اتحاد كتاب المغرب يشارك في يوم دراسي، من تنظيم مجلس المستشارين، في موضوع: «المواطنة والسلوك المدني»، وذلك يوم 27 فبراير بمقر المجلس، بالرباط.
- اتحاد كتاب المغرب يحتفي باليوم العالمي للشعر، بالساحة الخارجية للمسرح الوطني محمد الخامس، بالرباط (21 مارس 2013)
- اتحاد كتاب المغرب يشارك في فعاليات الدورة التاسعة عشرة للمعرض الدولي للنشر والكتاب بالدار البيضاء (من 29 مارس إلى 7 أبريل 2013).
- اتحاد كتاب المغرب، ممثلا برئيسه عبد الرحيم العلام، يوقع اتفاقية شراكة مع وزارة الشباب والرياضة، ممثلة بوزيرها السيد محمد أوزين، بتاريخ 8 أبريل 2013، بقاعة علال الفاسي بالرباط.
- اتحاد كتاب المغرب يصدر بيانا عن مستجدات ملف الصحراء المغربية، بتاريخ 18 أبريل 2013.
- اتحاد كتاب المغرب ينظم، بتنسيق مع كلية آداب الرباط - أكدال، لقاء تأبينيا للروائي والباحث وعضو الاتحاد الأستاذ إالراحل إدريس بلمليح، بتاريخ 22 أبريل 2013، بكلية آداب الرباط.
- الكاتب العام لولاية جهة تادلا- أزيلال يستقبل وفدا عن المكتب التنفيذي لاتحاد كتاب المغرب، بتاريخ 21 أبريل 2013.
- - سفيرة رومانيا بالمغرب تستقبل رئيس اتحاد كتاب المغرب، بتاريخ 23 أبريل 2013، بكلية الحقوق- أكدال، بالرباط.

- المكتب التنفيذي للاتحاد يشارك في حفل تكريم الشاعرة مليكة العاصمي، وتتويج الشاعر والقاص جمال بوطيب بجائزة القصية، من تنظيم محترف الكتابة بفاس، بتاريخ 27 أبريل 2013.
- جمعية غوتنبرغ الدولية (فرع المغرب) واتحاد كتاب المغرب، يمنحان جائزة الإبداع المغربي الشاب، للقاص المغربي أنيس الرافعي، بمعرض الكتاب بطنجة، بتاريخ 8 ماي 2013.
- المكتب التنفيذي للاتحاد يشارك في حفل تكريم الناقد والباحث أحمد فرشوخ، من تنظيم فرع الاتحاد بمكناس، بتاريخ 10 ماي 2013.

# كلمة اتحاد كتاب المغرب بمناسبة اليوم العالمي للشعر

## أبدعها: الشاعر المغربي الكبير عبد الكريم الطبال

لنحتفل
بالمجنح الذي لا يفتر عن التحليق.
لنحتفل
بالسفر إلى الغيب، والغيبُ عجائب.
لنحتفل
بالعروج إلى تخوم قريبة بعيدة.

الشعر: شهوة الشهوة وعذاب العذاب ، وأنّى لمن قدره الشعر أن يذوق شراب الطمأنينة ، أو أن يسكن في بيت النسيان، فهو في سفر دائم لا يألف مكانا ولا يستطيب زمانا، هو دائما في سفر منه إليه ، هو السائل والمسؤول والعاشق والمعشوق، هو الذات والذوات ، فالسفر كما هو في الذات والذوات، هو سفر في الحياة وسفر في الكون. فالقطرة بحر والحرف ملكوت والدائرة كون، ومع تجواله وتحديقه فيما يرى وفيما لا يرى لا يبلغ درجة الشفوف للذات الظاهرة الباطنة، وكما يقول فريد الدين العطار: ليس في مقدروك أن ترى وجهك الخاص وإنما ترى انعكاسا له وليس نفسه ، فما نتلقاه في أسفارنا وتيهنا ليس إلا المرآة.

وقد بدأت سيرة الشاعر يوم قال خالق الذات والذوات: اهبطوا منها جميعا ويوم قال: سيروا في الأرض وانظروا.

لنحتفل

بالمتاهة المقدسة التي على الشعراء وعلى الشعر أن يتيهوا فيها، أن ينتشروا فيها وإن لم يخرجوا منها، فلذة اللذة محققة في الذهاب وإن على غير هدى. في الانفلات من المواقيت ولو وهما. في الاتصال بالزرقة الغائبة ولو من بعيد.

هكذا علمنا أبو العلاء ، فمن محبسه دخل توا إلى المتاهة العجيبة : متاهة العقل ومتاهة الخيال معا، فانغمر في سديمها سابرا ظاهرها باطنها، سطوحها أعماقها، وما خرج منها إلا ليعود إليها بلا رجعة.

هكذا علمنا المعري في رسالة الغفران الذي لا يزال شعره ومعه الشاعر في المتاهة، وإن قصموا رأس التمثال في معرة الشعر، في هذا الزمن اللاّشعري.

لنحتفل

بالشعر الذي هو الدين الأرضي، منضافا إلى الدين السماوي،

فلنقم شعائره، ولنرفع مآذنه، وما شعائره إلا محبة الإنسان للكون،

وما مآذنه إلا الكلمات السرية النورانية.

فلنحتفل بالإكسير الروحاني الذي لا غَناء عنه

فلنشرب من مائه

ولنمش في طريقه

فالسلام كل السلام

في عودة الروح

فلنقرأه

في الكتب العديدة المنشورة في كل ذرة من ذرات الكون.

فلنسمعه

في كل نبضة من نبضات الحياة

فلنكتبه

في أصواتنا على جباهنا في دمائنا.

فلنحتفل

في هذا اليوم، وفي كل يوم فكرا ووجدانا وسلوكا إلى يوم تشرق فيه

شمس الحرية في كل مكان.

............

# بلاغ لاتحاد كتاب المغرب

## المكتب التنفيذي يعلن عن نتائج جائزة اتحاد كتاب المغرب للأدباء الشباب

## دورة 2013

اجتمعت لجان جائزة اتحاد كتاب المغرب للأدباء الشباب، في دورتها التاسعة، التي ينظمها اتحاد كتاب المغرب بدعم من مؤسسة ومعهد صندوق الإيداع والتدبير، يوم السبت 11 ماي 2013، بمقر الاتحاد بالرباط، حيث تداولت كل لجنة في تقاريرها، حسب كل صنف من الأصناف السبعة للجائزة، إذ أسفرت المداولات ونتائج هذه الدورة، على ما يلي:

جائزة الرواية: فاز بها محسن أخريف، عن روايته «شراك الهوى»، فيما تم التنويه برواية «خلف السور بقليل» لعبد السميع بنصابر.

جائزة القصة القصيرة: فاز بها عماد الورداني عن مجموعته القصصية «عطر الخيانة»، فيما نوهت اللجنة بمجموعة «هذا ليس قدري» لمحمد عبد الصمد الإدريسي.

جائزة الشعر: فاز بها، مناصفة: محمد العناز عن مجموعته الشعرية «جليد منتصف العمر» ومحمد الحريشي عن مجموعته الشعرية «أرتجلالحياة».

فيما نوهت اللجنة بالمجموعتين الشعريتين: «المقبرة» لأنيس الفيلالي، و«عزلةالنهر» لعبد الهادي الروضي.

جائزة المسرحية: فاز بها محمد زيطان، عن مسرحيته «إكليل الجبال الريفية».

جائزة أدب الأطفال: فاز بها أحمد البهلولي عن نص «النحلة المغرورة».

لجنة السيناريو: فاز بها أحمد السبياع عن نص «بحيرة الدم».

جائزة النقد الأدبي: فاز بها عبد الرحيم تكشميطة أبو صفاء عن كتابه «حداثة التراث: شعرية التناص وجمالية التلقي».

هذا، وسيتم توزيع الجوائز على الفائزين، في حفل كبير، سيتم تنظيمه بالرباط، خلال الدخول الثقافي المقبل. كما سيتم، بهذه المناسبة، طبع النصوص الفائزة والمنوه بها.

والجدير بالذكر أن جائزة اتحاد كتاب المغرب للأدباء الشباب، تم إحداثها عام 1990، كما تم في هذه الدورة الجديدة توسيع أصنافها، من أربعة إلى سبعة، عبر إغنائها بثلاثة أصناف جديدة، هي: كتابة الأطفال وكتابة السيناريو والنقد الأدبي، استجابة لرغبة سابقة عبر عنها أعضاء الاتحاد والجهة الداعمة.

**المكتب التنفيذي**

# المداخيل المالية لاتحاد كتاب المغرب : ماي 2013

**المجموع العام للأرصدة البنكية والبريدية إلى غاية: 9 شتنبر 2012: 173.926،81 درهم**

- الحساب البنكي إلى غاية 9 شتنبر 2102: 143.837،85 درهم
- الحساب البريدي إلى غاية 9 شتنبر 2102: 30.088،96 درهم

**المداخيل المالية المتوصل بها في ميزانية الاتحاد، منذ المؤتمر الوطني الثامن عشر (8-9 شتنبر 2012) إلى غاية شهر ماي 2013**

**المجموع العام للمداخيل: 900.964 درهم.**

- دعم المؤتمر الوطني الثامن عشر: 65.000 درهم.
- اشتراكات الأعضاء (شيكات): 7.884 درهم.
- اشتراكات الأعضاء (نقدا): 30.900 درهم.
- مبيعات كتب الاتحاد: 19.680 درهم.
- بيع سيارة الاتحاد: 30.000 درهم.
- الدفعة الأولى من دعم اللجنة الوطنية للوقاية من حوادث السير (لتمويل مشروع كتابة الطفل ونشر كتب لفائدة أعضاء الاتحاد): 367.500 درهم.
- منحة وزارة الثقافة برسم سنة 2102 (لتمويل أنشطة الاتحاد ونشر مجلة «آفاق») 200.000 درهم.
- دعم وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية: (لتنظيم ندوة كبرى مشتركة ونشر كتب لفائدة أعضاء الاتحاد) 180.000 درهم.

**ستتعزز أرصدة الاتحاد بمدخول مرتقب:**

- الدفعة الثانية من دعم اللجنة الوطنية للوقاية من حوادث السير (مشروع كتابة الأطفال ونشر الكتب): 376.500 درهم.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com